من احدى
الزوايا

# عن الشعر اليوم

## لمناسبة رحيل محمود البريكان



( ١ )

تنطلق بعض الاصوات اليوم ـ اصوات شعراء واصوات نقّاد ـ مبدية قلقها على « مستقبل الشعر » وهي ترى ، وتجد ان هذا الفن الرفيع قد انحدر ، في كثير مما يكتب اليوم تحت تسميته ، الى مستوى الكلام العادي ، والتقريري الفج .. واصبحت الكلمات فيه كلمات لاظلال لها تقتحم ، اي معنى ، ولا تمثل اية رؤية ، ولا تحمل حلماً بشيء .. وحين نتوجه بالسؤال الى اصحاب هذا « الكلام المرصوف » و « المطلق على عواهنه » بأخطائه الكثيرة وركة عبارته ـ اقول : حين نسألهم عن « هوية » هذا الذي يقولون وينشرون ؟ .... يأتينا جوابهم بأن « الشعر صار هكذا » ! !

ـ وهو جواب بقدر كونه لا يرتكز الى اية حقيقة فنية ـ ابداعية ، او نقدية ، فإنه يمثل موقفاً لاصالياً بالفن ـ الذي يمثل الشعر اصعب حالاته واعقدها .. فضلًا عن استخفافه بذوق القارىء ! !

ـ ولعل اغرب ما في الامر ، ان طوابير من الاسماء تكتب اليوم ما تدعوه بـ « قصيدة النثر ـ التي تتخلى عن معظم شروطها على ايديهم ! ! ـ وهي تجد في هذا الضرب من « الكتابة

الفوضوية » ما « يسعفها » على تخطي / او القفز على اكثر من « منطقة » و « حاجز » يحول دون وصولها الى « منطقة الشعر » التي تريد اقتحامها بهذا « النموذج » اقتحاماً لا يمتلك مقومات الثبات على ارضها .. فالكثير من كتاب هذا « النموذج » لا يمتلكون الموهبة ، و لاالثقافة ـ وهم يجدون ان « نصوصهم » لا تتطلب شيئاً كبيراً منها ـ بل لا نبالغ في القول اذا ما ذهبنا الى ان اسماء عديدة من بين هذه الاسماء لا يمتلك من شروط العمل الادبي سوى القراءة او الكتابة بحدودها الاولية .

هذه « الحواجز الملغاة » شجعت الكثيرين على دخول « منطقة الكتابة » بعدة ناقصة ، ووجدت في « الامية الثقافية » السائدة في اكثر من « مرفق » و « مجال » ما يفتح امامها طريق الوصول الى القاريء ـ دون ان تدرك انها ترتكب خطيئة اخرى هي : افساد الذوق الادبي والفني العام ..

ولعل ما يثير الانتباه في هذا الموقف هو ان القاريء ـ الذي مايزال محافظاً على حصافته ـ لم يعد يحفل بالكثير من هذا الذي يقال او يكتب فينشر .. الى الحد الذي اخذ يقول معه ـ بناء على هذا السائد ان عصر الشعر قد انتهى ! ! ـ وهو الرأي ـ الموقف الذي حمل جنايته الى عدد من الشعراء الحقيقيين الذين مايزالون يرون ويؤمنون بأن الشعر ارقى الفنون ، ويحرصون على ان يجعلوه كذلك في ما يقولون ويكتبون .

( ٢ )

اقول هذا وانا استذكر موقفاً لشاعرنا الراحل محمود البريكان يعود الى اوائل السبعينات ... قال لي ، يومها ، انه نادراً ما يستطيع اكمال قراءة قصيدة مما ينشر . وحين سألته عن السبب ، أجابني بانه لا يجد في الكثير مما ينشر « شيئاً » يريد الشاعر قوله ـ وكان الشاعر لم يعد يعنيه ان يصل ـ بقصيدته او بالقاريء ـ الى « شيء » في ما يقول ...

يومها قلت : لعل « البريكان » في هذا ، يمثل « موقفاً متطرفاً » من « شعر الستينات » او من شعرائه الذين اخذوا ، في ذلك الحين ، مداهم الاوسع ـ حتى في مهاجمة « جيل الرواد » الذي ينتمي اليه البريكان تاريخياً وفنياً .. وانه في موقفه هذا من قصيدتهم قد يمثل نوعاً من « ردّ الفعل » الذي يواجه موقفاً بموقف ...

الّا ان المسالة ستنجلي عما هو افدح واخطر . فإذا كان « جيل الستينات » قد بنى حضوره الشعري على ثقافة شعرية ونقدية ليس من الميسور التشكيك بها ـ على الرغم من تلك النبرة العالية التي تكلم بها احد ابناء هذا الجيل الشعري ، قائلًا : « ان معظم شعرائنا غير مثقفين كما يجب » ـ انطلاقاً من نظرة الى « ثقافة الشاعر » اخذت نفسها بالاساسيات التاريخية والفنية للثقافة ـ كما عكسها الشعراء الكبار في تاريخ الابداع الانساني ..

غير ان هذا الموقف سيتغير ويتبدل :

ـ فاذا كان « نقص الثقافة » في السابق يمثل « عيباً » لا يحق لمن « يعيشه » او « يعاني من » ان يخرج الى القراء بكلماته ـ فضلًا عن انه لن يجد من يفتح له « باب النشر » في مجلة او صحيفة بالسهولة التي تفتح بها « الابواب » اليوم ، وقد اصبح « نقص الثقافة » امتيازاً ، وليس عيباً ! !

ونتيجة لهذا التغير والتبدل حصل الذي حصل :

ـ تدافعت افواج الكتبة من كل حدب وصوب ـ كما يقال ـ اصبحت الكتابة مهنة من لا يمتلك او

يتقن مهنة اخرى يعتاش منها .. فاذا الثقافة غريبة في دارها ، واذا « قانون غريشام » ( العملة الرديئة تطرد العملة الجيدة ) هو السائد في حياتنا الثقافية .. واذا مستوى بعض مؤسسات الثقافة ليس بافضل من مستوى كتاب « قصيدة النثر » .
- فماذا يفعل الشعراء - في مواجهة هذا الطوفان ؟

( ٣ )

ربما كان شاعرنا الراحل محمود البريكان قد طرح مثل هذا السؤال على نفسه اكثر من مرة ، وفي غير حقبة من حياته .. فكان جواب - الذي عدّه بعض اصدقائه جواباً سلبياً - هو : اختيار العزلة ، والعزوف عن النشر ، مع انقطاع كلي الى الكتابة .. لا لشيء الا لانه اراد الاحتفاظ بتميزه ، والمحافظة على هذا التميز .. فاختار « طريقته الخاصة » في ذلك !!

( ٤ )

الا ان رحيل شاعرنا الكبير يطرح القضية من جديد - وهي قضية لا تتغير في الشعر وحده ، بل بالثقافة لوجه عام .. هذه الثقافة التي تحتاج اليوم ، وضعاً ومؤسسات ، اعادة نظر جذرية ، لاعادة تفعيل الوضع الثقافي والانتقال به الى الحالة التي يكون فيها قادراً على الاشعاع والتأثير .. لان الثقافة عماد هوية الامة ، واساس تكوينها العقلي ..

( ٥ )

اذا كان رحيل الشاعر محمود البريكان ، والكلام عنه ، قد اثار هذا كله ، فانه ، والحالة هذه ، انسان جدير بالتكريم ، وشاعر حري بالاهتمام .. فان كنا لم نحتف به حياً كما ينبغي ان يكون الاحتفاء بالكبار ، فلعل احتفاءنا به اليوم ما يسدد بعض ماله عل حركة الشعر والثقافة من دين .. وبما يحله المنزلة التي هو اهل لها بين شعراء عصرنا - الذي كان اخر الكبار فيهم .

ماجد صالح السامرائي

# شعرية الايقاع السمعي ونبوءة الرؤية الشعرية

د. محمد صابر عبيد

تشتغل فلسفة الايقاع في القصيدة العربية الحديثة اشتغالاً مركباً يتجاوز البعد الموسيقي الصرف إلى البعد الدلالي، لذا فانّ الايقاع تعدّد وتنوّع بتعدد وتنوع مهامه، بحيث أخذ يفيد من أقصى إمكاناته وطاقاته التي أتاحتها له القصيدة الحديثة، وانفضّت الشراكة الارتهانية التقليدية بينه وبين الوزن الشعري، إذ تجاوز الايقاع الحدود الآمنة للوزن وانفتح على فضاءات إيقاعية جديدة، مثل الايقاع البصري، الايقاع السمعي، إيقاع البياض، إيقاع الفكرة، إيقاع السرد وإيقاع الحوار، وغيرها مما يندرج تحت لافتة الايقاع الداخلي.



إنّ اكتشاف هذه الايقاعات وتحسّسها يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالدلالة، عبر الالتحام والتداخل الحاصل بين البنية الايقاعية والبنية الدلالية في هذه القصيدة بوصفه يُعبّر عن مستوى حداثي متطور في قولها الشعري.

الايقاع السمعي الذي يستهدف إثارة الصوت / الاصوات في فضاء القصيدة، يعدّ أحد أنماط هذه الايقاعات التي تعتمد على تفعيل حركة الصوت أو صوت الحركة بطريقة أسلوبية خاصة، تحيل على أبعاد دلالية وتسهم في إشاعتها وتحريك المشهد الشعري بها.

قصيدة « الطارق » للشاعر محمود البريكان تنهض أساساً على فعالية استثارة الايقاع السمعي، لتصل من خلاله الى إطلاق النبوءة الشعرية عبر رؤيا يحملها الايقاع السمعي ويدور بها في كون القصيدة الشعري أولاً، ويخرج بها الى الكون العام الخارج ــ شعرياً ثانياً.

تتحرك قصيدة « الطارق » على خارطة قولية تتنوّع في مناطقها الشعرية وحساسياتها وسبل تعبيرها، ولابد لنا ان نعاين أوّلاً الشكل العام لهذه الخارطة القولية وقد جاءت على النحو الآتي:

على الباب نقر خفيف
على الباب نقر بصوت خفيض ولكن شديد الوضوح
يعاود ليلاً، أراقبه. أتوقعه ليلة بعد ليلة
أصيخ إليه بايقاعه المتماثل
يعلو قليلاً قليلاً
ويخفت
أفتح بابي
وليس هناك أحد
من الطارق المتخفي؟ تُرى؟

شبح عائد من ظلام المقابر ؟
ضحية ماضٍ مضى وحياة خلت
أتت تطلب الثار ؟
روح على الافق هائمة أرهقتها جريمتها
أقبلت تنشد الصفح والمغفرة ؟
رسول من الغيب يحمل لي دعوة غامضة
ومهراً لاجل الرحيل ؟

عنوان القصيدة « الطارق » عنوان إشكالي يحيل على عدة مقتربات ، أوّلها الاحالة القرآنية على سورة الطارق في آياتها الثلاث الاولى « والسماء والطارق ، وما أدراك ما الطارق ، النجم الثاقب » ، مستوحية منها — على نحو عام — الفضاء الايقاعي متداخلاً مع الفضاء الدلالي — قدر تعلّق الأمر بمقاصد القول الشعري . أما الاحالة الثانية فانها تتصل بالفضاء الايقاعي للأصوات المؤلفة للكلمة ، منفردة ومجتمعة ، فضلاً عن الطبيعة الإفرادية والتعريفية التي استقل بها العنوان وعكس اهتماماً بصرياً خاصاً يتلاءم مع الاهتمام السمعي النابع من ترددات الاصوات في الفضاء القرائي ، بما يؤلف توكيداً تعريفياً صارخاً .

تبدأ القصيدة باستهلال يستهدف استثارة الايقاع السمعي :

على الباب نقر خفيف
على الباب نقر بصوت خفيض ولكن شديد الوضوح

الاستهلال إسمي يخلو تماماً من الافعال يؤديه سارد موضوعي على مرحلتين ، المرحلة الاولى هي مرحلة الابلاغ المحايد « على الباب نقر خفيف » باستثارة أوليّة سمعية تبدو بسيطة واعتيادية ، تعقبها المرحلة الثانية وهي مرحلة متطوّرة ومجسّمة « على الباب نقر بصوت خفيض ولكن شديد الوضوح » ، إذ يصرّح بلفظ « صوت » يندمج مع صفته « خفيض » ، إذ يتلاقى عند هذه الحدود مع المرحلة الاولى ويزيد عليها ، لكن التجسيم الايقاعي يبرز في العبارة الاستدراكية « لكن شديد الوضوح » ، حيث تخضع الحساسية الصوتية لانفتاح إيقاعي مشحون بالتدليل يحرّك التلقّي السمعي ويوسع من حجم إثارته .

يستأنف السرد الشعري تواصله الحكائي بعد عتبة الاستهلال بتحول الراوي الشعري من سارد موضوعي — في حدود استقلالية الاستهلال — إلى سارد ذاتي تتدخل أنا الشاعر في توجيهه :

يعاود ليلاً . أراقبه . أتوقعه ليلة بعد ليلة
أصيخ اليه بايقاعه المتماثل

فيخضع المشهد لضخ فعلي واضح « يعاود / أراقبه / أتوقعه / أصيخ » يمثل ردّ فعل حركي — إيقاعي للحساسية « الاسمية » التي هيمنت على عتبة الاستهلال ، كما يخضع في الوقت ذاته لتحولات الراوي من سارد موضوعي محايد في الاستهلال الى سارد ذاتي متدخل هنا ، وهذا التحول يمثل لعبة سرد — شعرية توهم بوجود أكثر من سارد لتفعيل حركة المروي الشعري داخل منطقة القراءة . فضلاً عن ان التشكيل اللغوي للمشهد بمنظوماته المتنوعة يضاعف من شدة الاحساس بالايقاع السمعي ، عبر النسق الفعلي والزمني والتصريح بلفظة « ايقاعه » مع صفته الدّالة الموحية بالاتصال والتواصل « المتماثل » . ولعلّ مما يضفي على المشهد بطابعه الايقاعي بعداً جديداً طبيعة النمو الدرامي لافعال « أراقب ← أصيخ » ، وهو يشرع الى العبور نحو مشهد جديد لاحق يتواصل معه ويحقق عبره إمكاناته النصيّة المقترحة :

يعلو قليلاً قليلاً
ويخفت

ان هذا التصوير الصوتي هو ما يمكن ان نطلق عليه « شعرية الصوت » ، يستهدف مضاعفة طاقة تشغيل الخيال السمعي عبر تغييب الخيال البصري ، وتمثل بنية عزل وغلق مرتفعة تفضي الى كون الوحدة وفضاء الايهام ، وتحقق استجابة قلقٍ مشحونة بافق توقع لممارسة شعرية لاحقة ينهض بها الراوي الشعري لاستكمال صورة المشهد حركياً :

أفتح بابي
وليس هناك أحد

بهذه الممارسة الميدانية للراوي الشعري تنتهي الحكاية وينتهي الحدث وينتهي الايهام ، وتتكشف الحكاية الشعرية عن لعبة غياب وحضور أو لعبة انفلاق وانفتاح على كلّ المستويات الشعرية المتاحة . وبالتالي فانّ « الطارق » هذا المتجسد صوتياً وذهنياً في فضاء الحكاية الشعرية عكس تصوراً ما باحتمال عدم وجوده أصلاً ، مع بقاء احتمال وجوده قائماً حتى تتمكن المشاهد

الشعرية اللاحقة من قول كلمتها . وبذلك فان احتمال الوجود / اللا وجود والحضور / الغياب والحقيقة / الوهم معاً يؤكد سياسة البعد الاشكالي في القصيدة .

تنتقل القصيدة بعد ذلك إلى طبقة أخرى مختلفة من طبقاتها ، تنفصل سردياً عن المناخ الحركي للحكاية الشعرية التي هيمنت على الطبقة الأولى من القصيدة ، لكنها تتصل بها منطقياً ودلالياً عبر وضع مجموعة من الاحتمالات الاستفهامية التي تجتهد في صوغ إجابات محتملة لاسئلة الحكاية .

ويمكننا أولاً ترقيم الاحتمالات حسب ورود تسلسلها في القصيدة على النحو الآتي :

١ ــ شبح ← عائد من ظلام المقابر ؟
٢ ــ ضحية ← ماض مضى وحياة خلت
أتت تطلب الثار ؟
٣ ــ روح ← على الافق هائمة أرهقتها جريمتها
أقبلت تنشد الصفح والمغفرة ؟
٤ ــ رسول ← من الغيب يحمل لي دعوة غامضة
ومهراً لاجل الرحيل ؟

إذ يندمج الساردان الموضوعي والذاتي في بؤرة سرد استفهامية ، تعزل حقل الحكاية وترتدّ الى الذات المتبلورة فيها ، وتفتح فضاء تأملياً داخل فضاء الوحدة يتشكل من خلال شبكة منبهات أسلوبية متمثلة بمجموعة الاسئلة الاستفهامية ، وهي تصوغ قولها الشعري صوغاً صورياً بشكل عنقودي تتدلّى فيه الصور وتتشابك .

تعتمد الصور الاربع على بؤرة مركزية مشعّة في كلّ صورة ، تشتغل الأولى على المكان « شبح » ، وتشتغل الثانية على الزمن « ضحية » ، وتشتغل الثالثة على تقويض المكان والزمن وإزاحتهما « روح » ، في حين تشتغل الرابعة على إثارة الحسّ الذبولي .

الصورة الأولى تثير كابوسياً باستقدام المكان المظلم المشحون بالغياب الى منطقة السؤال التي تتمركز فيها الانا الشاعرة :

شبح ← عائد ← من ← ظلام المقابر ؟

إذ يشير اسم الفاعل « عائد » الى مسار مرتد نحو المركز ، يحمل خصوصيات المكان القادم منه « ظلام المقابر » ، ويضفي على الاحتمال قدراً كبيراً من السوداوية .

الصورة الثانية تثير حسّاً انتقامياً ينطوي على قدر عالٍ من التهديد ، عبر استقدام زمني موغل في المضي :

ضحية ← ماضٍ مضى وحياة خلت
أتت ← تطلب الثار ؟

إذ يشير الفعل « أتت » إلى مسار مرتدّ نحو المركز ، يتضمن إشكاليات الزمن القادم منه وخصوصياته « ماض مضى / حياة خلت » ، ويحمل وعداً بالفعل التعادلي الموازي « تطلب الثار » .

الصورة الثالثة تتوازى توازياً مقلوباً مع الصورة الثانية ، وتنهض على إلغاء الزمان والمكان والسعي الى الاستئثار بالحاضر الشعري واغتنامه :

روح ← على الافق هائمة ← أرهقتها جريمتها
أقبلت ← تنشد الصفح والمغفرة ؟

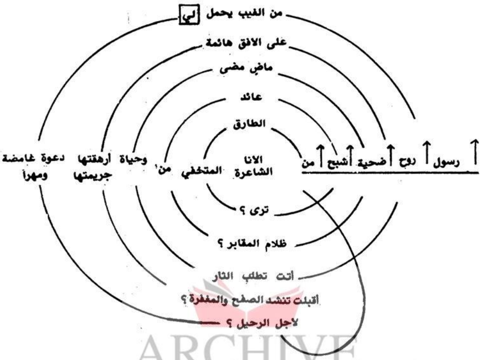
إذ يشير الفعل « أقبلت » الى مسار مرتدّ نحو المركز ، يحمل وعداً مناقضاً تماماً لوعد الصورة الثانية ، فهو يتضمن طلب الصفح والمغفرة هنا في حين يطلب الثار هناك ، لكنهما مع ذلك ينتظمان في مسار واحد قادم باتجاه نقطة مركزية مشتركة هي الانا الشاعرة .

الصورة الرابعة تبعث حسّاً نبوئياً قادماً من منطقة الغيب الى منطقة التجلي ، وتتصل بانا الشاعر وتتمحور حولها وتستهدفها :

رسول ← من الغيب ← يحمل ← لي ← دعوة غامضة
ومهراً ← لاجل الرحيل

إذ يشير الفعل « يحمل » متصلاً بانا الشاعر « لي » إلى مسار متجه بنحو مباشر وصريح إلى مركز الانا الشاعرة ، واعدا إياها بـ « الرحيل » عبر « دعوة » وصفت بانها « غامضة » في انسجام تام مع مصدر الارسال « الغيب » ومصحوبة بآلة نقل وحمل لها خصوصيات متميزة في ذاكرة الرحيل العربية « مهراً » .

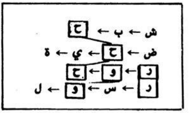
الصور الاربع السابقات تتلاشى وتتداخل وتتفاعل وتدور حول مركز الانا الشاعرة المسوّرة من كلّ جهاتها بالاستفهام ، وحسب هذا المرتسم :






إذ يتصل « الرحيل » بمركز « الانا الشاعرة » بهذه الحلقة الدورانية ، وهي تنتظم في فضاء سوداوي كابوسي يخترق إمكانية التوقع الطبيعي ويحيل على توقع كارثي تتنبأ فيه أنا الشاعر بمصيرها اعتماداً على صورة « الطارق » وهويته .

وما يعزّز حركة التلاقي والتداخل والتفاعل في صور الطبقة الثانية من القصيدة . هو التواصل الايقاعي في تكرار الاصوات في شخصيات الصور المقترحة ، ممّا يولّد تماسكاً إيقاعياً داخلياً ينعكس إيجابياً على عموم التماسك النصّي في القصيدة ، كما يمكن ملاحظته في هذا التخطيط :




ولعلّ بحر ( المتقارب ) المنتظم الرتيب الذي اعتمدته القصيدة ، يسهم إسهاماً فاعلاً في الاستجابة القصوى لحركة القصيدة وفعالياتها وأنشطتها ، وجاء متوازناً توازناً انموذجياً مع حركة الاصوات بواقعها الحروفي والتشكيلي والدلالي .

وإذا ما شئنا أن نحدث خرقاً في الهيكلية النصيّة البنيوية لقراءتنا هذه ، ونقارب المرجعية البارتية في نظرية موت المؤلف بازاحتها خارج منطقتها البنيوية ، وفتحها على الخارج ــ شعري قدر تعلّق الامر بشاعر هذه القصيدة « محمود البريكان » ، الذي ذيّل قصيدته « الطارق » بالعام « ١٩٨٤ » ، وانتظر هذا الطارق ثمانية عشر عاماً حتى يداهمه في منزله هذا العام ٢٠٠٢ ، ليفكّ له شفرة تلك الدعوة الغامضة ويقدم له ذلك المهركي يمتصه الى رحيله الأبدي ــ الموت ــ . فان نبوءة الشاعر ونبوءة رؤياه تحققت ، وربما ظلّ ذلك الايقاع السمعي يتردّد في أجواء البريكان الغامضة حتى زاره « الطارق » ووصل رؤياه بحقيقته ، وقُتل المؤلف حقيقة بعد أن أماته بارت نصّاً .

# الكشف عن المستور

## قراءة في شعرية "محمود البريكان"

عبدالعزيز ابراهيم

اضاءات

اولى :- لا ينبغي أن يقرأ العنوان قراءة صوفيّة على اعتبار ان الكشف « هو الاطلاع على ما وراء الحجاب من المعاني الغيبية والامور الحقيقية وجوداً وشهوداً » كما يقول الشريف الجرجاني في تعريفاته (١) . ولا المستور على فرض كثافة الحجاب (٢) . ويصبح الكشف رفعاً له .

ثانية :- يقول ابو الطيب المتنبي (٣) :

أنام ملء جفوني عن شَوارِدها
ويسهر الخلقُ جَرّاها ويختصم

ويقول محمود البريكان (٤) :

« اشعاري .. تثير استجابات متفاوتة جداً ، والملحوظ أنها تهم بعض الشعراء انفسهم بشكل خاص . » ويضيف قائلاً : « الشاعر لا يستطيع متابعة تصحيح الاراء المتناقضة التي يبديها الاخرون ، وليس هذا من واجبه »

ثالثة : يذكر ياقوت الحموي موقفاً رائعاً للخليل بن احمد الفراهيدي فيقول (٥) : « وجه اليه - أي الخليل بن احمد - سليمان بن علي والي الاحواز لتاديب ولده ، فاخرج الخليل لرسول سليمان خبزاً يابساً وقال : مادمت اجده فلا حاجة بي الى سليمان ، فقال الرسول : فما ابلغه عنك ؟ فقال :

ابلغ سليمان اني عنه في سعة
وفي غنى غير اني لست ذا مال



محمود البريكان

سخي بنفسي اني لا ارى احداً
يموت هزلا ولا يبقى على حال

ويقول محمود البريكان (٦) : والحقيقة انني لم أتلاءم قط مع مطالب الوسط الادبي لا سابقاً ولا لاحقا ولا الان ! واعتقد ان الشاعر الحقيقي ان يتحرك وحيداً ضمن خلفية تاريخية مدركة وعبرها . »

رابعة : يقول الكاتب حسين عبد اللطيف في مقالته « محمود البريكان بجانب الوجه تماماً » [٧] : « اوائل الثلاثينات في البصرة ( الزبير ) ولد الشاعر محمود البريكان .. الذي حظي بشهرة واسعة بسبب موقفه من النشر وعزوفه عن الظهور ، لكن ، كما يبدو ، فان الطريق التي سلكها في الابتعاد عن هذه الشهرة ، قادته - بالرغم من ذلك - اليها .. »

## مدخل

انّ الكتابة عن الشاعر البصري محمود البريكان وقد تجاوز السبعين تُعدُّ أمراً صعباً . ولا تعني الصعوبة الا في عرض الواقع على وفق رؤيتين : الاولى حين تحاكم الشاعر على نصه باعتبار الواقع الحياتي الذي عاش فيه وأثّر عليه وابدع الشاعر معاناته شعراً وهذا يعني ان يكون منطلقنا الشاعر ذاته تجربة وممارسة حياتية لا تبعده عن كلماته .

والثاني . منهج الحداثة وما تدعو له البنيوية من فصل المؤلف ( الشاعر / الكاتب ) عن نصه وتحاول أن تحول ارثه الى القارىء وعذرها الى ذلك انه « لا يوجد شعر لا يقرأه ولا يحل شفرته قارىء . هل يمكن ان نسمي كتابة نجهل حروف ابجديتها قصيدة ؟ ولا يكتمل وجود " قصيدة الا بوجود قارىء يحلُّ شفرتها ويشارك في فعل كتابتها . وهذا هو معنى نظرية موت المؤلف ، إذْ لا يتحقق النصّ الا حين تنسحب نوايا المؤلف لتوجد نوايا القرّاء » [٨] وهذا يستدعي مزاوجة في تفسير النص تعتمد على الجمع بين الشاعر وشعره لان ( نص البريكان ، شديد الالتصاق به ) وبالتالي هل يستطيع الشاعر أن ينسلخ عن واقعه ؟ وأنْ يتمثل مفاهيم مجتمعه ؟ وهو مؤطر ذاته في دائرة لا يغادر محيطها إلّا مرّة في الخمسينات ، يبعد هموم الناس عن حمالة فكره باحثاً عن الوجود وهو يردد : « انّ الموضوع الكامن وراء موضوعات الشعر هو التوتر بين الحياة والموت ، بين التحقق والضياع ، وتلك العلاقة المتحولة بين الروح والعالم » [٩] وإذا اراد المسير مع السابلة هل له القدرة على ان يقول لا ؟!

## ( ١ )

ان الشاعر محمود البريكان يعتزلنا كما اعتزل واصل بن عطاء مجلس شيخه الحسن البصري في القرن الثاني الهجري وهو ينوء بقضايا تبعده عن الاخر مسافة ليس من السهولة تجاوزها هذه القضايا هي :- الوجود / الانسان الباحث عن الحرية / الخوف من الاخر .

القضية الاولى :- الوجود .

قيل عنه : « ان محمود البريكان الذي شغلته مشكلات الوجود الانساني منذ أول عهده بالشعر والفكر . ووقف امامها وقفات طويلة في الكثير من قصائده . ومع ذلك فليس في قصائد البريكان ما يمكن ان يوصف بانه شعر تامل عقلي .. لانه لا ينظر الى هموم الانسان الكبرى من الخارج ، بل يعيشها بعمق وقوة ... ذات المنحى الفلسفي ( وله ) قصيدة طويلة كتبها في اواخر الاربعينات وهي تبدأ بهذين البيتين :-

لم ادر [illegible] كـان .. لكنني
وجـدتني اطـوي طـريق الـوجـود
في وحـدة يمضغ اعصارهـا
بروحي النازف تحت القيود »[١١]

ويؤيد هذا القول فيذكر في حوار له أن قضية الشعر ( هي تعميق الاحساس بالوجود وتحقيق حضور الجمال . ويخيل إلي ان الشاعر حتى وهو يصوّر لحظات خاطفة ، أو يتمثل مشاعر وقتية ، يتكىء على ما هو اعمق واكثر دواماً . وكدت اقول انه يتكىء على نوع من الابدية )[١١] وهذا ما أوقع الشاعر - على رأي البعض - بالتجريدية . أي أن مفهوم الوجود هو المطلق الذي يطل منه من علو وقد نسي أنه جزء منه . وان رفض الشاعر ذلك بقوله ( الاحساس العميق بالوجود والزمن والمصير ليس فكرة مجردة . بل هو مواجهة ذاتية للحياة والموت مملوءة بالحبّ والوعد بالوان من المشاعر لا تعرفها المعاجم )[١٣] وكان البريكان في شعره يحاول أن يحوّل الوجود بالقوة الى وجود بالفعل ولذا قيل ( ان قطعة المرمر فيها امكان ان تنحت ليخرج منها تمثال موجود بالقوة ، فإذا تمّ نحت التمثال اصبح موجوداً بالفعل )[١٤] وهو ما يسميه ارسطو حلول الصورة في المادة .

فهل تمكن البريكان في شعره من هذا الصنيع ؟

يقول البريكان في قصيدة ( من اغاني العزلة ) تاريخها ١٩٤٩ .

يـا وحـدتي .. والقـدر
- لعنتـه - والقضـاء
ومـا يحـوك البشـر
ومـا تقـول السمـاء
سئمت حتى النشيـد
في ظلـك الهـادىء

فهذه الاغنية مناجاة يائس يعيش زمناً سادت فيه الرومانسية مدخلًا الشعر والقصة .

هرب فيه الشعراء من مرارة الواقع الى عالم الخيال متأثرين بشعراء المهجر . ولعل في طلاسم ايليا ابي ماضي لمسات مما يقول البريكان في قصيدته ( تراب ) التي نشرتها مجلة ( الاديب ) اللبنانية قبل شهر من اغاني العزلة فيقول الشاعر

البريكان :[16]

« قيل لي : انت حفنة من تراب !
فاقشعرت بكبرياء جراحي
قلت لا ، لن اكون من الطين ، أنا من سلالة الارواح
وادعيت السمو : حقاً لقد خلقت لكن .. من التراب جناحي

ان الوجود في قصائد البريكان يتمثل في الموت الذي يجد شاخصته القبر ولهذا فإن عبارة الكون بالرغم من سعته لا تساوي المساحة التي تمتد فيها الدوارس وهو يردد .

« وقلت لنفسي : دونك الموت ، فاكرعي !
وخلي فؤادي يستريح الى الابد »[17]

وليس هناك من ( أبد ) لان المطلق تعميم غير قادر الشاعر على تحديد موصفاته سوى تناص قال به الاخرون واعاد الشاعر انشاده . وفي هذا يقول احد دارسي شعره معلقاً على لغة الشعراء خلال الاربعينات « كان القاموس الشعري وبناء القصيدة لدى شعراء الاربعينات الشباب واحداً ومتقارباً ، ولا يشذ البريكان عن ذلك . وكان لعلي محمود طه ، والياس ابي شبكة وعمر ابي ريشة تاثير بهذا الشاعر او ذاك ، بشكل او بآخر »[18]

وفي قصيدة ( انسان المدينة الحجرية )[19] التي ارخها سنة ١٩٥٩ ونشرها سنة ١٩٦٨ وأعيد نشرها سنة ١٩٨٧ يطور حواره مع الوجود وهو يحاور نفسه يائساً حيث يقول :

« كم ساعة قضيت من امسية حزنى
تنظر في البحر الذي ليس له حدود
ماذا تقول أنت للموج الذي يعود
بعد ارتطام بالصخور الخضر ( الخلود
للصخر .. للصخر الذي ليس له معنى .. »

وهذا اليأس والاستسلام لا أظنُّ ان الشاعر تذكر السنة ١٩٥٩ لتكون هي الزمان وأميل الى أن البريكان نظمها في الستينات وخانته الذاكرة لا سيما أن هذا العقد من السنين قد مثل الضياع واليأس والتداعي خلافاً لما نشره في هذه السنة ( ١٩٥٩ ) من شعر مثل الخمسينات بقصيدتين : « قتيل في الشارع » و « الرصود » ارخهما سنة ١٩٥٤ وله ذلك لكن قصيدة ( انسان المدينة الحجرية ) لا تماثل زمن لقصيدتين أبداً . وهو يقول في الاولى :[20]

« وتوارت الاصوات . وابتعدت خطى المتظاهرين
وانشقت السحب الثقال الغبر عن جسد طريح »

وفي الثانية حيث يقول :[21]

« النوم ياتي والكوابيس الرهيبة في انتظار !
وأنا احدق في الجدار ، وفي رؤى عبر الجدار »

وتكون قصيدتا ( سمفونية الاحجار ) و ( دراسات في عمى الالوان ) قريبتين من ( انسان المدينة الحجرية ) فيقول في القصيدة الاولى[22] وبحركتها الثانية :- وتاريخها ( ١٩٦٩ ) .

« في عالم منطفىء الاقمار
اهبط وحدي ، اتبع الموت على الاثار
اخرج من دوائر الزمن / ارسم آياتي على كفن
واسكب الروح على الاحجار »

ويبلغ البريكان القمة في قصيدته الثانية[23] وكانه يصور لك قول سليمان في سفر الجامعة « باطل الاباطيل ، الكل باطل وقبض ريح »[24] فيقول الشاعر :-

« ليست هنا حقيقة / ليست هنا رموز
ليس هنا نفي ولا قبول / ليس هنا صراع
هنا مهب الريح / ومعرض الذبول / ومدفن الشمس المسافرة »

الوجود اصبح عبثا وقد يقترن هذا الاصباح باليأس . وفي هذا يذكر الكاتب ( مهدي عيسى الصقر )[25] : قال المعري : « تعب كلها الحياة فما أعجب الا من راغب في ازدياد » وفي لحظة يأس امتدت سنين قال الشاعر البريكان :-

« عبث كلها الحياة . فما اعجب الا من راغب في ازدياد »

وفي ( مصائر )[26] يسكن اشاعر البريكان عند نهايات وجودية لثلاثة كائنات تتوزع قصيدته ( ١ / السفينة / ٢ / النسر / ٣ / الحصان ) وكانها تشكو مصيرها الذي آلت اليه .

والشاعر لم يكن اختياره هذا الا امتداداً لرحلة الضياع الوجودي الذي ظل يراهن عليه ويحاول أن يجد خيطاً من أمل يوصله خلافاً لغيره الذي عجز عن الوصول بفعل الموت المبكر ( السياب مثالاً ) وقد نسي البريكان ما نصحت به صاحبة الحانه ( كلكامش ) من ان الالهة اعطت الانسان الحياة وحكمت عليه في النهاية بالموت[27] . ولم تكن المقاطع الثلاثة الا صورة

من صور البحث الوجودي الذي يتمرد فيها على الموت لكنه في المحصلة النهائية يستسلم له ولا مناص ! فيقول البريكان ـ وقد ارخ القصيدة بـ ١٩٨٩ ـ في المقطع الاول :ـ

السفينة راسية بجوار الرصيف ،
تستقر بهيكلها المتاكل
تخفي بداخلها صدأ الازمنة
واعيد طلاء جوانبها
وهي تقبع عند الرصيف ، مَطعماً عائماً !

وهذه نهاية لوجود مثلها بالسفينة ولا تختلف عن الانسان عندما تحل به الكارثة !

والناظر لهذه السفينة يراها مطعماً عائماً او مكاناً مستقراً لا يختلف عن الاماكن الاخرى بعد ان كانت ساعياً يجوب البحار . فيقترن الحاضر المز المؤلم بالماضي السعيد في رؤية الرائي .

وفي المقطع الثاني يسقط النسر ، فيحنط ليكون وسيلة تعليم للتلاميذ الصغار . ويوحي لك ان غرابة نظرته لم تفارقه وكانه يتحدى النهاية ولكن أنى له ذلك . فيقول الشاعر :ـ

« هوذا النسر
نسر الجبال المنيعة والافق المنفتح
يتسمر بين الطيور المحنّطة الساكنة
يتفرس فيه التلاميذ ، في غرابة نظرته

اما المقطع الثالث فإن الشاعر يتحدث عن حصان السباق الذي انتهى الى ان يجر عربة حمل ، وتكون المقارنة الزمانية قاسية حين يتغير متسع المكان داخل طرق مهملة .

ولم يكن الجواد القديم الا الانسان الذي صارع الحياه ولكن الوجود كان اقوى منه فلواه ولم يلتو هو ـ أي الوجود . فيقول الشاعر :

الجواد القديم / جواد السباق الاصيل
يستمر يجرجر اثقاله / ويصارع طول النهار شكيمته

ولا عزاء لهذا الجواد الا تذكر ماضيه عندما يصفق الاخر له في حلبة السباق ويعلو الزعق هذه العوالم المختلفة رمزاً والملتقية وجوداً يجمعها مكون القوة الذي يتحطم الكائن فيه بالنهاية ولم يكن الانسان الذي يشهد الوقعة بعيداً عما يحدث عند سرد الحكاية .

ان الاختيار الوجودي الذي اتخذ منه البريكان ملجا يعصمه من الاخرين ، يخالف فيه رؤيتهم الى الوجود مؤكداً ان ( الشعر هو ابن النزوع الانساني ، وموضوعه الاساس تجربة الوجود بكل شمولها . وهو تمثل خاص لواقع التغير في الزمن ، وقلق المصير والتارجح بين الراهن والمنشود )[٢٨] دفع به بعيداً عن الضوء الذي يشد درب المتلقي اليه بعد ان تعذر وصول الشاعر اليه ، حيث سدّ الاخرون الطريق تكسباً لانهم وجدوا في الشعر تجارة مقياسها الربح أو الخسارة . ولم يشرك البريكان نفسه في لعبة السوق .

واذا كانت الوجودية ( مدرسة فلسفية معاصرة في الغرب ذات شعب ثلاث : الوجودية المسيحية عند كيركجارد ، ومؤادها ان قلق الانسان يزول بالايمان بالله . والوجودية الالحادية عند هيدجر وسارتر ، تجعل الانسان مطلق الحرية في الاختيار مما يترتب عليه قلقه ويأسه . والوجودية المسيحية التي ينشدها جاك مارتيان ويقيمها على فلسفة توما الاكويني فيقول :

ان الايمان بالله يحد من الرغبة في الوجود والخوف من العدم )[٢٩] فإن وجودية البريكان ـ ان جاز التعبير ـ لا تتفق مع أيٍّ من هذه الاتجاهات ذلك ان الشاعر البريكان شرقي النزعة اثر عليه الواقع الذي قد يكون عاش مرارته وصرعاته فجعله قريباً من رؤية مادية من الناحية الفلسفية وفيها يتحطم الانسان من الفقر على مستوى الواقع كما يحطمه الموت على مستوى الوجود . ولهذا فهو يأس لا ينتظر الذي ياتي . فإن أتى الاتي فهو الموت ولا غيره .

عند ذاك يلجأ الى التجريد في قصيدة الوجود فيقول في واحدة منهنّ :[٣٠]

« دموع الحبّ جاهرة ومختومة
بانواع القوارير / عيون الله في كراسة التشريح مرسومة .
دم الاحبار ممزوجاً باصناف من الخمر ( ولا يكشف عن سر المقادير )
خلاصات من الاحلام ـ / في صور اقراص ، شراب ، حقن في الدم ، تحت الجلد
مسجلة لمن يرغب / مجاناً .
فخذ ما شئت من سوق الاساطير »

ولا يبقى امام الشاعر الا صرخة رعب مكتومة فيقول في ( القوة الطاردة المركزية )[٣١]

« دوامة الاصداء / تاخذ بالروح وتمتد الى الفراغ :
دوائر سودٌ على بحيرة بيضاء / زوبعة صامته
تبعثر اللون على المسافة الباهته »

فإن أحسّ أن الدائرة قد رسمت ضيقها عليه واحكمت محيطها ، فإنه يقاوم ولكن أنّى له !

فيقول في ( انتماءات )[٣١] :

« أرى التاريخ مرسوماً بأكمله على نظره
واسمعه – خفيّ النبض – في صوت
فلا ترعبني الفكرة / ولا يسحرني الموت »

القضية الثانية : الانسان الباحث عن الحرية .
قضية الانسان كما يصورها البريكان في شعره لا ابعاد محددة لها ولهذا فقد قيل له[٣٢] « الانسان عندك – أحيانا – يحلق فوق اعراض العالم ، أي انه يرتبط بمفاهيم تجريدية » . وقد ردّ الشاعر عن السؤال قائلاً « هذه نزعة من نزعاتي المتاصلة . كثيراً ما يكون الشعر لدي نوعاً من الكشف لما وراء الواقع ، نوعاً من الغوص في اعماق الحياة والموت ، نوعاً من الاحتفال بالجمال الخفي في مواسم ليس لها تقويم .. فإن هذا التحليق ليس أبداً ايثاراً لمفاهيم تجريدية ، بل انخطاف داخلي وتجربة روحية . والحقيقة انني في هذه الحالات اكون في ذروة الاحساس بالوجود والزمن . » . وهذا يعني أن معاناة الانسان في شعر البريكان متأتية من تصورات قد يكون الواقع لاحظ له منها ، وما يدفعه الى اظهار قضية الانسان هو وجوده ككائن محكوم بالزوال وان تكرر صنع الانسان فالمسألة تظل محصورة في هذه الدائرة وان حاول احد دراسي شعره ان يعتذر بقوله « ان شعر البريكان يظهر ادراكاً واعياً للكشف عما هو كوني ومصيري .. في محاولة لاضاءة الجانب الغامض والمجهول من الانسان ، وتبيان جوهره ازاء سيرورة الزمن وتقلباته »[٣٤] وتاييداً لما ذهبت اليه يقول البريكان في قصيدة تاريخها ١٩٥٩ ( انسان المدينة الحجرية )[٣٥]

« انت هنا تدور / كانما تلهث في لهاث العصور
انت هنا .. ماذا تغني ، أنت للقبور ؟
أنت هنا في سجنك الصخري ، في دروب
تلتف ، تلتقي ، وتلتف ، ولا يؤوب
أسيرها ، تحلم بالعالم ، بالهروب »

ويزيدها بقصيدة اخرى تاريخها في السابع من تشرين اول من السنة نفسها فيقول في قصيدة ( اغنية رعب هادىء )[٣٦] وهي تمثل رؤيته المادية للوجود .

« ما يغرق الروح اذا اشتاقت الى الفناء !
لانه ليس وراء الموت من عذاب !
لاننا جميعاً ناوي الى التراب / لاننا لابد ان نعيش »
نعيش ، لا اكثر ! / هذا هو السد الذي يبنى على الرمال »

لكن البريكان ينعى الانسان لانه اضاع الغد والتاريخ حين باع حريته فيقول[٣٧] :-

« كانوا يقصون لابنائهم / حكاية الانسان في الدغل
ولا يسرون لابطالهم / قداسة الا على القتل !
اعطوا طغاة الارض ارواحهم / وابدعوا كل مراثي الطغاة !
لعلهم لم يعشقوا موتهم / وانما لم يعرفوا ما الحياة »

ويحاول ان يجعل من الرفض بديلاً لذاك النعي ، فيقول في قصيدة من قصائده[٣٨] التجريدية ( ٣ – عن الحرية ) :-

« قدمتمولي منزلاً مزخرفاً مريح / لقاء اغنية / تطابق الشروط
أوثر أن ابقى / على جوادي . واهيم من مهب ريح / الى مهب ريح »

وفي ( ٤ – انتماءات ) من المجموعة نفسها يقول البريكان :-

وحيداً أنتمي حُزاً ، الى فكرة / ارادت نحتها الموتى
( ولم تنحت على صخرة )
الى ما يسقط الضوء على منطقة المعنى
« وما ليس بمملوك ، وما ليس بمحدود »

هذا المقطع من القصيدة يوضحه البريكان في مقابلة معه ، رداً على سؤال يقول « هل تنخرط ضمن اتجاه معين ؟ » فيقول الشاعر[٣٩] : « يناسبني ان اتحرك وحيداً .. ومطمحي ان أتفاعل مع كل شيء ولا اندثر في شيء .. أن يكون الشعر فعلاً عظيماً من افعال الحرية ، ومغامرة في مستوى النزوع الاعمق للانسان » يذكرني الشاعر البريكان بالروائي اليوناني ( نيكوس كازنتزاكيس ) الذي نشرت عنه دراسة[٤٠] – حيث كتب على شاهدة قبره « ليست امل في اي شيء ، ولست اخشى اي شيء ، انني حر ! » وكانت الحرية هي ما يؤرق حياته . فهل شدت هذه الحرية انسان البريكان الذي يبحث عنها بحثاً ميتافيزيقياً في صحراء مكانها الشرق ، رملية التكرين ، ولسان حاله يردد متمرداً وهو يقول :[٤١]

« جئتم بوجه اخر جديد / لي متقن حسب المقاييس المثالية
شكراً لكم . لا اشتهي عيناً زجاجية / أليس عبداً في الصميم

سيِّد العبيد »

وبالتاكيد ليست هي حرية اهل الحقيقة ( الصوفية ) التي تعني « الخروج عن رقّ الكائنات وقطع جميع العلائق والاغيار . وهي على مراتب : حرية العامة عن رقّ الشهوات ، وحرية الخاصة عن رقّ المرادات لفناء ارادتهم في ارادة الحقّ » كما يعرّف اصطلاحها الشريف الجرجاني[41] . ولا هي حرية الانسان العربي الذي اكتوى بنيران الغرب الاستعمارية ، فمزقت ارضه وسلبت اجزاء منها . او الانسان العراقي الذي عايشه الشاعر طوال سبعين عاماً ، لم يلتفت اليه الا في القليل من شعره ، منه قصيدتان نشرتا سنة ١٩٥٩ وارختا بـ ١٩٥٤ وقدم لهما بـ « قصيدتان من عهد الارهاب » وهما ( قتيل في الشارع ) و ( المرصود ) . اعتمد في الاولى الوصف الخارجي لما حدث . وفي الثانية التداعي الذاتي على لسان المطارد في العهد الملكي . وعذره الى ذلك ان « ليست وظيفة الشعر ان يقدم تاكيدات مجردة للواقع ، ولكنه قادر بطريقته الخاصة على أن يذكر الانسان بميزاته ، وان يشحذ احساسه بالحياة ، وان يغريه بمستوى اعلى في استشراق الوجود »[42] .

القضية الثالثة / الخوف من الاخر

لا يقصد بالعنوان ان هناك انساناً موصوفاً يشكل حلماً تزعج رؤيته الشاعر . بل هناك اشياء يسقط الشاعر رموزاً عليها تكون مواصفاتها دالة عما يعانيه الانسان يتمكن القارىء ليشعر الشاعر ان يشخص هذه الدالات ليربطها بالمدلولات التي تظهر في القصيدة وصفاً أو سرداً وان اختلف السارد ( المتكلم / الغائب ) . ويظهر الخوف من :-

أ- ( السجن ) :

اداة الاخر للحجر على الانسان يراه البريكان من خلال سجين مكبل بالحديد ينقل بالقطار يتداخل الواقع وتداعيات السجين . ولم يكن انساناً عادياً ، فهو مثقف يشغل الكتاب مساحة في تداعياته ، يُصوِّر البريكان السجن من خلال السجان بالرغم من تغير المكانه حيث يكون القطار مكاناً لهذا السجن الذي يعلو سوره بوقفة الحارس فيقول البريكان في قصيدة ( هواجس عيسى بن ازرق في الطريق الى الاشغال الشاقة )م[44]

« اربع ساعات وسوف يشرق النهار / - الا على قلبي / تراكم الغبار
والحارس الجالس في صمت جنبي / يغلق في فظاظة نافذة القطار
عليَّ ان انام ، لا احب ان اطيل / تامل الوجوه / ودربنا طويل »

ويرافق السجن وسائل تهدم الانسان من داخله كالتعذيب الذي تفنن به الاخر فيقول البريكان في قصيدته ( فن التعذيب )[45] تاريخها ١٩٦١ وان غلب عليها الوصف الخارجي لكن انعكاسات الواقع ليست بريئة مما يشكل مادة لهذا الوصف .

« فن العذاب امتد من سمل العيون الى المقاصل
ومن الصليب الى جهاز الكهرباء . ومايزال
يغدو العذاب أدقّ ، والاعدام أقرب للجمال ! »

ب- ( الغربة ) :

اذا كان السجن مكاناً يرفضه الشاعر ولا يجد فيه السكينة ، فان البعد عمن يألف أو يُحبّ ، يصبح سجناً آخر ، أداته رافعات وكتلاً من حديد تسقطه الغربة على رأس انسان فتقتله . ولم يكن الاخر الا متفرجاً على المقتول فيقول البريكان في ( حادثة في المرفا )[46] : تاريخها ١٩٥٧ / الكويت .

« من يعرف الان القتيل ! » / لا يعرفون / الا اسمه ، حتى اسمه
بتمامه لا يعرفونه ! / في جيبه ظرف عتيق
هي كل ما استبقاه من ايام غربته الطويلة / ومن المهانة والضياع
قطعاً مدورة صقيلة / بيضاء .. من دمه المضاع »

( جـ ) - ( الحرب ) :

رحلة الاخر نحو الموت ، يحاول ان يدفع انسان الشاعر اليها ولان انسانه يرى في الوجود ملاذاً آمناً - فان الحرب لا يألفها ولا يجد في طبولها موسيقى تطرية لان نارها تحوّل الاحياء الى جثث ، فيقول البريكان في قصيدته ( في الرياح التاريخية )[47] التي ارخ لها سنة ١٩٦٣ :

« حين توارت جثث الاموات / واتضح المشهد / تجسدت فظاعة الماساة
عن ارثنا الاسود / ميراثنا المشؤوم جوع القبور / عار ضحايانا
ميراثنا كل عقاب العصور / لا مجد للمجد ، فخذ يا ضياع / حقيقتي واسمي »

ولم تكن ( الرياح التاريخية ) الا كل خلاف مع الاخر يجري الدم في نهاية الشجار . ان كان ذاك الخلاف حرباً او فتنة داخلياً او اي شيء يصنع الموت .

د - ( النهاية )

او ماساة الانسان عندما يلفه الموت برداء لا قدرة له على تمزيق خيوطه يذهب الى النهاية مستسلماً وهو يسلم رأسه للمصقلة ، فيقول الشاعر في قصيدة ( رحلة القرد )(٤٨)

« رحلة القرد تبدو كشيء من السحر لا ينتهي
انه يتفحص ما حوله / كلّ ما يستطيع
لا يعرف القرد شيئاً عن المختبر / غرفة الاجهزة
حيث تصنع من مخه الابيض المستدير / عينات
التجارب )

وقد يغريه شيء فيدفع حياته ثمناً لذاك الاغراء او الخديعة في النهاية فيقع في المتاهة او المفازة وقد رمز الشاعر الى فعل الاخر من خلال ( متاهة الفراشة )(٤٩)
فيقول :

« الفراشة لا تستطيع القراءة / سقطت وسط هاوية معتمة
عتلات مهاجمة / فحزام سريع / جزها نجاه
رأت نفسها في الهواء / بنصف جناح / ونصف
جسد
وكانت هناك / على الارض تزحف / نصف فراشة »

هذه المخاوف او الحواجز الاربعة تعوق انسان البريكان دون الوصول الى الوجود الدائم او الخلود في هذا الكون . ويمكن ان تكون مطولاته الشعرية صورة لتلك المعاناة البائسة .

( ٢ )

اللغة الشعرية عند محمود البريكان لها مواصفات يحددها الشاعر بقوله(٥٠) : لا احب اللغة الفضفاضة ، المتميعة العائمة ، العديمة الهوية ، المطموسة الملامح . ولا اغتفر اللعب بالكلمات وانتهاكها . وعندي ان كلمة لا يعنيها الشاعر تعني تفككاً في الكيان وران عبارة لا تستقطب شيئاً هي خيانة ! » وهذا يعني ان تمتلك اللغة ميزتين : الاولى « ان تكون الكلمة محددة تماماً من حيث ضرورتها في السياق » والثانية « ان تكون ومع ذلك ذات ايحاد غير محدد » ولذا يعتبر البريكان ( اللغة الشعرية هي مادة الشاعر في تجسيم ذاته ) اساسها الابداع الذي يرى فيه مبرراً لقول الشعر ، يعتمد ذلك على تجربة ذاتية يظهر فيها فكر الشاعر الى جانب الكلمات وبالتالي فإن البريكان لا يجد تناقضاً بينهما .

ولذا تراه يقول(٥١) « لا اعرف شيئاً من قلق يتعلق بالالفاظ لذاتها . فالقلق الحقيقي هو قلق المطابقة والتلاؤم وتنامي الشكل ) ويُنبّه البريكان على ظاهرة ( الانسياق مع الآلية في التعبير والخوض في اللغة ) التي قد يقع فيها الشعراء المعاصرون دون ان ينظروا الى الحالة النفسية والشعورية المرافقة او المساوقة عند كتابة القصيدة . وهو في هذا يؤكد ان ( لا جدوى من تناول الصيغ بمعزل عن طوابع التجربة ) ويضرب مثالا الى ذلك فيقول(٥٢) : ( في بعض قصائدي المبكرة وما بعدها وردت صيغة الماضي على نحو يضفي صفة اسطورية على انحدث ( خرافة روح ) ١٩٤٨ كما غلب سياق الحضور المستمر على قصائد اخرى ( الباب الكبير ) ١٩٤٩ . وكثيراً ماملت باطنياً الى السياق المتغير ( مداخلة الازمنة او المراوحة بينها ) كما في مطولة اعماق المدينة ١٩٥١ .

وربما جربت بصورة استثنائية الجمل الساكنة الخالية من الفعل لتجسيم لحظة روحية . ( قصيدة ساكنة / ١٩٦٩ ) . وطالما حاولت ان اعبر عن تجارب تجري في ابعاد زمنية سحيقة ، وعندئذ تفقد صيغ الافعال دلالاتها الزمنية . أو تكاد تشترك في خلق ايقاع لانهائي يشبه أن يكون حلماً ابداً .) يقول البريكان في ( حارس الفنار )(٥٣) تاريخها ١٩٦٩ .

« بريد / ان لا امتثل من جديد / الام تجربة العصور
ابصرت ادم في تماسته ، ورافقت الجيوش
في اضخم الغزوات ، نؤت بحمل الاف النعوش
ما يكفي ، وكنت الشاهد الحي الوحيد »

ولكون الشاعر مأخوذاً بالوجود ، والوجود يقتضي الفكرة ، فإن ما أخذ عليه أن قصائده غالباً مصممة . ( بمعنى أن الاسبقية للوعي وهندسة الفكرة وليس للانفعال ) وذاك يحول شعره الى فعل عقلي . ولهذا ردّ البريكان على هذه الملاحظة بقوله (٥٤) : إن الشعر العميق يبدو ، بالقياس الى الشعر المعتاد مشحوناً بالفكر ، غير أنه في الواقع يتقد بحرارة خاصة ، ويحمل من الاحساس اكثر مما يسمى في العادة شعراً عاطفياً ) .

لقد كتب البريكان القصيدة العمودية في بداياته اواخر الاربعينات ثم جدد مع شعراء جيله الذين وجدوا في التفعيلة فضاء تعبيريا واسعاً فكتب القصائد القائمة عليها ولذا يعتبر البريكان من جيل الرواد في القصيدة العربية الحديثة التي امتلكت لغة تسمو بها عن تقديرية المعاصرين وغموض الدلالة ان حاول الشاعر المعاصر ايجاد الفاظ لها دلالات مخالفة لواقعها مما حوّلها الى قصائد نثرية ان حاول الشعراء المعاصرون كتابة المطولات لكن البريكان كان في مطولاته محافظاً على تماسكه . ولذا تراه يقول : ( ان امتداد القصيدة نفسه ليس مزية مالم يقترن باتساع افق الرؤية ) . ولكن هل يكون الحفاظ على تماسك

القصيدة أمراً سهلاً دائماً ؟ .

ان الامر لا يسلم من متاعب ولعل السردية التي يقع فيها الشاعر هي اقرب المنحدرات عند كتابة القصيدة المطولة . ومثال ذلك في قصيدته « التصحر »(٥٥) حيث تدفع به السردية الى جغرافية المكان على حساب الشعر ، مما يقرب هذا المقطع الى تقريرية . يقول البريكان .

**« الرمال تهاجم / تركب متن الزوابع / تبتلع الشمس**
**تغزو حدود المحيطات / تدخل في فجوات الطبيعة / في فوهات البراكين**
**تطمس كلَّ المسالك / تجثم عند ضواحي المدن / وتحاصرها »**

وربما يكون الاسهاب بالوصف دائماً للشاعر لتقريب الصورة الى القارىء ولكن الذي يحدث ان ميل البريكان الى شعر الفكرة القائم على علمية الواقع قد يحول الشعر الى نص يفقد الايحاء الذي يفترض ان يكون من موصلات الشاعر الى متلقيه ، فإن فقد الايحاء وقع النص بالمباشرة العلمية او التاريخية . ومثال ذلك قصيدته ( قصة التمثال من آشور )(٥٦) حيث تتكرر ثلاثة مقاطع بدايتها ( يعترف الزمن ... ) ولو حذفت المقطع الثالث لما أثر على البناء الفني للقصيدة البريكانية فيقول فيه :

**« يعترف الزمن / بذلك الواقع او بذلك الخيال**
**الموعد السري / لموت اسطورة / وبدء مشروع من المحال**
**اوبئة التاريخ / دورتها المجهولة التاقويم**
**اشعة الحرائق / تلون الوجوه والسماء والحدائق**
**ارادة القوة / وشهوة التحطيم »**

ولا تصل هاتان القصيدتان في طولهما الى قصيدته المطولة الرائعة ( هواجس عيسى بن ازرق في الطريق الى الاشغال الشاقة ) حيث لون في بنائية النص ومداخله ما بين الواقع الذي ينطلق من قوله « يصطخب القطار في طريقه الطويل » الى رغبته ( رغبة السارد ) قوله « وددت لو ينحرف القطار / عن دربه المشؤوم » ثم قطع الواقع بالتضمين ( آه ايها الجنون / يهوّم الاطفال في تراقص الضلال / وتفرق النسوة في السكون ... )

وبعدها يعتمد الماضي زمناً لذكرياته « كنت أغنيك اذا اشتقت الى الغناء » ويعود الى واقعه ليدخل القارىء في معاناته « الآن يدق قلبي الحطيم / دقاً يكاد يحطم الضلوع .. »

ثم يستقر عند صرخه في الاعماق « كالهالك الموبوء لا يقربني انسان »

هذه المطولة تذكرني برائعة الشاعر بدر شاكر السياب ( انشودة المطر ) ولا عجب فإنّ الشاعرين بصريان ولهما الحق في التناص كما يرى البنيويون !

## ( ٣ )

ان ميل البريكان الى القصيدية الفكرية ذات الاتجاه الوجودي يخالف الكثير من الشعراء الذين سبقوه او الذين عاصروه . وهو بهذا الميل مثل رؤية جديدة في شعرنا العربي الحديث يتقارب فيه البريكان شعراء الغرب الذين وجدوا في الكون مستقرهم . يدفعهم الى ذلك اشكالات الوجود التي يعجز الانسان عن حلها . ولهذا ترى صور البريكان الشعرية فيها تجريدية الوانها كالصخر لا تغري الناظر اليها بالبهجة . فان كتب القصيدة فإن روحاً تاملية تدعو القارىء صبراً عند المسير لفهمها . ومرد ذلك أن الشاعر الذي قيل عنه انه معتكف بالصمت ، فإنه غير صامت لان صمته هو حوار داخل الذات يمد هذه الذات برؤية مستقبلية تستشفها من حوار الاخر معه . فحين يسأل عن الشعر الحديث - والسؤال كان سنة ١٩٧٠ - يرد عليه قائلاً : هو يعتمد الايحاء لا العرض ، واقتناص اللمحات لا تجميع التفاصيل )(٥٧) ويضيف بقوله : ان تراكم الصور - وهو ما يظنه كثير من الشعراء آية الحداثة - ليس الا طريقة متخلفة ، فليس امام الشعر الحديث الا ان يتجه الى التركيز ، واستقطاب اقل عدد من الصور حول بؤره ما ) وهذا ما نراه يصنعه البريكان في قصائده الشعرية .

وشاهد آخر على سعة افق هذا الشاعر هو توكيده على قضية شغلت ادباءنا عند دراسة النص الشعري ، اقصد الحداثة التي يقول عنها « انّ الحداثة ليست مجموعة سمات مظهرية . بل هي التحسس العميق لوضع الانسان الحديث » متبلوراً في صيغة فنية مناسبة . فالاصالة انن تاتي أولاً ، وخارج نطاقها تصبح الحداثة غير ذات موضوع » . والاصالة هي الجذر الذي يشد الشاعر العربي الى لغته لانها مادة الشعر واداة الرسالة الى المتلقي فمن استبدلها فقد حداثته .

ويبقى شيء لابدَّ من ذكره . الا وهو الرّيادة التي يقول عنها ( رشيد ياسين ) في دراسة عنه « لايعني ان دور البريكان الرّيادي ينحصر في الجانب التقني وحده ، أي في التحرر من رتابة القصيدة التقليدية والقافية الموحدة ، فهذه الرّيادة تتجلى بالقدر نفسه ، بل ربما بدرجة اكبر في لغته الشعرية الدفاقة التي تبهرك بدقتها وعمق ايحائها وفي نسيج قصائده الفني المتماسك ومضمونها ذي الابعاد الفلسفية الشمولية الذي شغلته مشكلات الوجود الانساني منذ أول عهده بالشعر والفكر . ووقف امامها وقفات طويلة في الكثر من قصائده . »(٥٨) واقول اذا كنا ندرس بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي رواداً لشعرنا الحديث ، فإن هذه الدراسة لن تكون ضيقة على شعر محمود البريكان الرّيادي .

## هوامش الدراسة ومصادرها(*)

( * ) - انّ المجلات الدورية التي اعتمدها في هذه الدراسة كانت من خزانة كتب الصديق الشاعر عبد الرحيم صالح الرحيم ، فيكون شكره واجباً عليّ )

١ - التعريفات / للشريف الجرجاني / دار الشؤون الثقافية العامة د.ت / ص ١٠٣ .

٢ - اشارة الى قوله تعالى « حجاباً مستورا » الاسراء / ٤٥ . ( أي : حجاباً على حجاب والاول مستور بالثاني . ويراد به كثافة الحجاب ) - ينظر تاج العروس من جواهر القاموس للزبيدي / تحق . عبد الكريم العزباوي . ط الكويت ( مادة / ستر ) ١١ / ٥٠٢ .

٣ - شرح ديوان المتنبي / عبد الرحمن البرقوقي / دار الكتاب العربي ببيروت ١٩٧٩ ج ٣ / ٨٤ .

٤ - مجلة المثقف العربي / ع ٢ / اذار ١٩٧٠ / ص ١٣٩ بغداد . وينظر رد محمود البريكان على مقالة الاحتكام بالاسرار / المثقف العربي ٨ - ٩ ايلول - تشرين ١٩٧٠ ص ١٣٧ .

٥ - معجم الادباء / لياقوت الحموي . دار احياء التراث ببيروت ١١ / ٧٥ - ٧٦ .

٦ - مجلة المثقف العربي / ع ٢ / اذار ١٩٧٠ ص ١٤٠ . وتنظر مجلة الاقلام ع ٣ / ٤ لسنة ١٩٩٣ ص ١٠٩ .

٧ - مجلة الاقلام / بغداد ع ٣ - ٤ لسنة ١٩٩٣ ص ١٠٩ - ١١١ .

٨ - مجلة الاقلام / ع ( ١ - ٢ - ٣ ) لسنة ١٩٩٤ ص ١١٢ مقالة الاكتمال الناقص .

٩ - مجلة المثقف العربي / ع ٢ اذار ١٩٧٠ ص ١٣٣ .

١٠ - وفيات الاعيان لابن خلكان / تحق . احسان عباس . دار الثقافة بيروت ٦ / ٨ .

١١ - مجلة الاقلام ع ٣ - ٤ لسنة ١٩٩٣ ص ١٠٤ مقالة ( البريكان كما عرفته ) لرشيد ياسين .

١٢ - مجلة المثقف العربي / ع ٢ لسنة ١٩٧٠ ص ١٣٤ .

١٣ - الموسوعة العربية الميسرة / لجنة باشراف غربال . دار النهضة لبنان - بيروت مج ٢ / ١٩٤٤ .

١٥ - نشرت في مجلة الاديب اللبنانية / تشرين الثاني ١٩٤٩ . تنظر مجلة الاقلام ع ١١ - ١٢ تشرين الثاني - كانون اول / ١٩٨٩ ص ٢٥٠ .

١٦ - مجلة الاقلام ع ١١ - ١٢ لسنة ١٩٨٩ ص ٢٥٠ .

١٧ - المصدر نفسه / ص ٢٤٩ .

١٨ - نفسه / ص ٢٤٨ .

١٩ - مجلة الفكر الحي / تربية البصرة / ع ١ لسنة ١٩٦٨ / ص ١٢ واعيد نشرها في مجلة الاقلام ع ٧ تموز ١٩٨٧ ص ٥٠ - ٥١ .

٢٠ - مجلة المعلم الجديد / مج ٢٢ / ج ٣ اذار ١٩٥٩ ص ٥٩ واعيد نشرها في مجلة الاقلام / ع ١١ - ١٢ / ت٢ - ك١ ١٩٨٩ ص ٢٥١ .

٢١ - المصدر نفسه / ص ٦٠ .

٢٢ - المثقف العربي / ع ٢ شباط ١٩٧٠ ص ٥٤ .

٢٣ - المصدر نفسه / ٥٦ .

٢٤ - العهد القديم ( التوراة ) سفر الجامعة / الاصحاح الاول ٥٩٠ - ٥٩١ ط . جمعيات الكتاب المقدس .

٢٥ - الاقلام ع ٣ - ٤ / اذار - نيسان ١٩٩٣ ص ١٠٧ مقالة ( الشاعر الذي اختار الصمت كلاماً ) .

٢٦ - الاقلام ع / ٣ - ٤ لسنة ١٩٩٣ ص ٨٤ ( عوالم متداخلة / قصائد ١٩٧٠ - ١٩٩٢ ) .

٢٧ - اشارة الى ما قالته ( سابتيم ) صاحبه الحانه لكلكامش :-
« الى اين انت تسعى يا كلكامش / فالحياة التي تبغي لن تجد / حينما خلقت الالهة البشرية / قدرت الموت على البشرية / وتمسكت في الحياة بايديها » - تنظر ملحمة كلكامش / نشرة طه باقر / ص ١٣ وزارة الثقافة والاعلام / بغداد .

٢٨ - المثقف العربي ع ٢ / ١٩٧٠ ص ١٣٣ .

٢٩ - الموسوعة العربية الميسرة ٢ / ١٩٤٥ .

٣٠ - المثقف العربي / ٨ - ٩ / ايلول - تشرين الاول / ١٩٧٠ ص ٧٩ .

٣١ - المصدر نفسه ص ٨٠ .

٣٢ - نفسه / ص ٨١ .

٣٣ - المثقف العربي ع ٢ / ١٩٧٠ ص ١٣٦ .

٣٤ - الاقلام ع ٣ - ٤ / ١٩٩٣ ص ١١١ مقالة حسين عبد اللطيف ( محمود البريكان تجاذب الوجه تماماً ) .

٣٥ - الفكر الحي / تربية البصرة / ع ١ ص ١٠ واعيد نشرها في مجلة الاقلام ع ٧ تموز ١٩٨٧ ص ٥٠ .

٣٦ - مجلة الشعر ٦٩ / ع ٣ تموز ١٩٦٩ ص ٦٧ تصدر عن المؤسسة العامة للصحافة / بغداد .

٣٧ - الاقلام ع ٧ تموز ١٩٨٧ ص ٥٣ .

٣٨ - المثقف العربي ع / ٨ - ٩ / ايلول - تشرين ١ / ١٩٧٠ ص ٨٠ .

٣٩ - المصدر نفسه / ع ٢ لسنة ١٩٧٠ ص ١٣٦ .

٤٠ - مجلة الطليعة الادبية / العدد ٩ ايلول ١٩٧٧ ص ٢٠ مقالة ( التراث الروائي لدى نيكوس كازنتزاكيس ) عبد العزيز ابراهيم .

٤١ - المثقف العربي ع ٨ - ٩ لسنة ١٩٧٠ ص ٨١ .

٤٢ - التعريفات / ٥٢ .

٤٣ - المثقف العربي ٢ / لسنة ١٩٧٠ ص ١٣٤ .

٤٤ - الفكر الحي / ع ٢ لسنة ١٩٦٩ ص ٣٨ واعيد نشرها في مجلة الاقلام ع ٧ تموز ١٩٨٧ ص ٥٣ وتاريخها اوائل ١٩٥٨ . ولم تكن ( وبرينا طويل ) في نشرة الاقلام .

٤٥ - المصدر الاول نفسه / ص ٣٠ واعيد نشرها في الاقلام ( المصدر الثاني نفسه ) ص ٥١ .

٤٦ - الاقلام ع / ١١ - ١٢ / تشرين ٢ - كانون١ ١٩٨٩ ص ٢٥٢ . وقد نشرت سابقاً في مجلة المعلم الجديد / مايس ١٩٥٩ حسب اشارة كاتب المقال .

٤٧ - الشعر ٦٩ ع ٣ تموز ١٩٦٩ ص ٦٦ .

٤٨ - الاقلام ع ٣ - ٤ لسنة ١٩٩٣ ص ٨٣ .

٤٩ - المصدر نفسه / ٨٤ .

٥٠ - المثقف العربي ع ٢ / ١٩٧٠ ص ١٣٧ .

٥١ - المصدر نفسه / ١٣٨ .

٥٢ - المثقف العربي / ٨ - ٩ / ايلول - تشرين١ ١٩٧٠ ص ١٣٨ .

٥٣ - الاقلام ٧ / لسنة ١٩٨٧ ص ٥٠ .

٥٤ - المثقف العربي ٢ / ١٩٧٠ ص ١٣٥ .

٥٥ - الاقلام ١١ - ١٢ لسنة ١٩٩٣ ص ٣٠ .

٥٦ - المثقف العربي / ع ٥ حزيران لسنة ١٩٧٠ ص ٦٢ .

٥٧ - المصدر نفسه ٢ / ١٩٧٠ ص ١٤٠ .

٥٨ - الاقلام ٣ - ٤ / ١٩٩٣ ص ١٠٤ .

ملاحظة :

● رتبت النص الشعري على الاسطر اختصاراً . وفصلت بين الاشطر بهذه الاشارة ( / ) وتجاوزت بالاستشهاد حسب حاجة الدراسة .

# مخططات لقراءة (ظاهرة البريكان)

د. حيدر سعيد

— ١ —

والآن .. كيف يمكن أن تكون الكتابة عن محمود البريكان ؟

أحسب أن هذا السؤال يستلزم صمتاً ما : ثلاث فواصل صغيرة توضع تحتهُ ، تنبّه على سكتة مناسبة ، ونجمةً توضع أعلى علامة الاستفهام ، تشير الى هامش يقتضيه هذا السؤال ، .. يملأ فجوةَ الصمت والفواصل الثلاث والسكتة المناسبة ، ويشرح — وهذا هو الاساسي — تداخلَ المحمولات اللغوية لسؤال هذه الشاكلة من الصياغة .

ولكننا ، بدلًا من ذلك ، سنفتح هلالين صغيرين في المتن ، ندوّن الهامش بينهما ، لان الهوامش الملحقة بالمتون لم تعد تُقرأ ، ولكن ، لاننا نريد متابعة هذه المخططات انطلاقاً من تحليل المحمولات اللغوية لسؤال على هذه الشاكلة من الصياغة :

( الواو ) حرف استئناف ، .. استئناف لجدل مستمر حول البريكان .

و ( الآن )قيد زماني لـ ( الكيفية ) بمعنى أن هذا السؤال هو سؤال عن إمكانيات الكتابة عن البريكان ، الآن تحديداً .

ولكن ، لِمَ ( الآن ) تحديداً ؟

إن هذه ( الآن ) تشير ، بلا ريب ، إلى حادثة الموت التي اختتمت حياتهُ ، وكان هذا الموت ( الذي زمانهُ : الآن ) هو متغيِّر جديد في إمكانيات الكتابة عن البريكان . من هنا ، كان السؤال عن إمكانيات الكتابة مقيداً بالقيد الزماني ( الآن ) . ومن هنا ، كان السؤال ( استئنافاً ) لجدل مستمر ، ولكنهُ استئناف على وفق متغيِّر جديد .

ولكن هذا ( الآن ) — كما هو معلوم في فلسفات الزمان — يبطن زمانين .

فهو يتضمن الماضي ( القائم ، المتحقق ، المنقضي ) ، بالقدر نفسه الذي يتضمن فيه المستقبل ( القادم ، المحتمل ) . وهنا تكمن أشد مخاتلات هذا السؤال . فهو — وقد قُيِّد بالقيد الزماني ( الآن ) — يبطن الزمانين معاً . إنهُ ، بلا ريب ، سؤال عن الإمكانيات المحتملة للكتابة عن البريكان ، بل إن همنا الاساسي في كتابة هذه المخططات هو فتح إمكانية جديدة للكتابة عن البريكان ، أو لنقل : فتح افق آخر للتفكير في ( ظاهرة البريكان ) . ولكن هذا السؤال ، أيضاً ، هو سؤال عن الإمكانيات القائمة ، وسؤال عمّا أنجز من كتابة عن البريكان . أي إننا سنستند ، هنا ، إلى استقراء ناقص لما كُتب عنهُ ، وبنظر خاص الى ما كُتب عنه بعد موته ، وهو ما سيشكل لدينا مادة الإمكانيات القائمة ، ولذلك ، سنتحدث عنها ، في سائر هذه المخططات بصيغة الفعل الماضي .

— ٢ —

لقد عبرت كتابتنا عن البريكان ، بموته ، من تفسير الصمت الذي عاشهُ خلال حياته كلها ( وهذا التفسير يبطن احتراماً لهذا الصمت واحتفاءً ) إلى الرثاء والتذكر والاسى . بمعنى أن الكتابة عن البريكان قد انتقلت من شكل إلى آخر ، ولكنها ظلت داخل تخوم العاطفة : عواطف الاحترام والاحتفاء والرثاء والتذكر والاسى .

وقد يكون من الطبيعي أن تتوّج حادثةُ موتهِ خطّاً طويلًا من الكتابة ( العاطفية ) عنهُ . وقد يستمر ذلك طويلًا ، لاننا نعدم تقليداً نقدياً في التعامل مع البريكان . ولكن ، ما موقع الكتابة ( العاطفية ) على خريطة الهم النقدي ؟ .. العاطفة التي تملك منها العجائز والاباء والامهات والعشاق قدراً أكبر ممّا نملك ، والتي تتشكل خارج حيز الثقافة .

يفتح هذا الاستفهام الإنكاري أولَ مفاصل الاستدلال على إمكانية أخرى للكتابة ، تقع خارج حيز العاطفة ، بل تستعيد صوت النقد في مواجهة تيار العواطف السائدة .

— ٣ —

ماذا تريد هذه المقدّمات أن تقول ؟

هل تريد أن تسوّغ تفكيراً نقدياً في ( ظاهرة البريكان ) ؟

لتجاوز مزلق الوقوع في أحد طرفي التضاد : أن نكون مع العاطفة أو ضدها ، ولنبدأ من حيثيات هذه العاطفة بوصفها مادة للنظر النقدي . لنبدأ من الكتابة ( العاطفية ) عن البريكان بوصفها ظاهرة ، سنصطلح عليها ( ظاهرة البريكان ) وهي ظاهرة تشمل كل مظاهر الحماسة والحب والاهتمام والعناية والإثارة التي لاقاها أنموذج محمود البريكان ، وكان لها وقع قوي في الثقافة العراقية المعاصرة .

إن هذا الاستدراك المنهجي ( = الاتجاه الى ظاهرة البريكان بوصفها ظاهرة بحثية ) سيضعنا أمام إمكانيات جديدة في التعامل مع هذه الظاهرة . فهو ، أولاً ، سيحفظ حق النقد ، بديباجة واستدلال مغايرين ، ولن يستهين بعاطفتنا في الوقت نفسه .

وهو ، ثانياً ، سيضع هذه ( العاطفة ) في طبقاتها التاريخية ، فلن تكون حقيقةً نتعامل معها ونتكلم عليها بشكل وثوقي ، بقدر ما هي معطىً نسبي ، يعود إلى لحظة تاريخية محددة ، وقابل للتفسير كذلك .

وهو ، ثالثاً ، سيضعنا في مواجهة الثقافة العراقية نفسها ، لا شخص محمود البريكان ، مواجهة قوانينها وآلياتها ، ولكن من خلال ظاهرة من ظواهرها ، هي ( ظاهرة البريكان ) .

— ٤ —

لقد بدا ، في لحظة من اللحظات ، أن صمت الشاعر يمكن أن يكون ، بذاته ، قيمة شعرية كبرى ، وقد تجسدت هذه القيمة في صمت محمود البريكان . هذه اللحظة تعود إلى أواخر الثمانينات ، وتستمر خلال التسعينيات بحضور قوي ، فتنشغل الثقافة العراقية بتأويل ( شعرية الصمت ) ، وتقلب ، بذلك ، موقفها التقليدي من صمت البريكان بانهُ لا يعدو أو يكون ( عزوفاً شخصياً عن النشر ) و ( رغبة في عدم الظهور ) . هنا ، في الأقل ، ما يعبر عنهُ سائر ما قُدّم عن هذا الصمت من تصوّرات ، لنلاحظ ، مثلاً ، ما قاله السيّاب ، وسامي مهدي ، ورشيد ياسين ، ولميعة عباس عمارة ، ورشدي العامل[١] .

غير أن هذا الصمت سيماد ، تأويلهُ بانهُ ذو قيمة شعرية لا تقل أهمية عن قيمة النص الشعري . وقد انشغلت الآلة النقدية العراقية بتأويل هذا الصمت . لقد لخّص ناقد عراقي ، بلغة منهجية حديثة ، موقف الثقافة العراقية الجديد من صمت البريكان . يقول سعيد الغانمي : « ميراث البريكان من الصمت يسابق ميراثهُ من الشعر . الشعر والصمت لديه جوادا رهان لا يتقدم أحدهما على الثاني ولا يتاخر عنهُ . ويستطيع الناقد — إذا ما شاء — أن يدرس قصيدة أو مجموعة من القصائد لمحمود البريكان دراسة تحليلية ، فيتوقف عند نصوصه . لكن هذه الدراسة لن تستطيع أن تدرس الشعر الاخر الذي كتبهُ البريكان دون أن يكتبهُ ، أعني فترات توقفه الشعري عن الشعر . إن علاقتهُ بالشعر أكثر من مجرد ( حضور ) نصّي . أيضاً وفي الوقت نفسه علاقة غياب نصّي . وصمت البريكان عن الشعر هو في جوهره نوع من ممارسة الشعر السالب الذي لابد أن يضعه الناقد — والقارىء أيضاً — نصب عينيه . وهذا بالتالي ما يجعل أية دراسة تحليلية لشعره ، دراسةً لجانب واحد فقط من ممارسته النصّية ، وهو جانب الحضور ، أما عمق الغياب فيبقى هناك في الخلف . محمود البريكان إذن لا يقيم في نصّه المكتوب فقط ، بل في النص المقموع والمكبوت ، فيما لم يقله أيضاً[٢] ، ثم يعطي الغانمي لهذا النمط من الفهم مستنداً من عمق المعرفة النقدية الحديثة ، يقول : « لا شك أن التحليل اللساني يتناول علاقات الغياب ، مثلما يتناول علاقات الحضور ، لكن الغياب المعني هنا هو أيضاً جزء من اللغة ذاتها وليس لغة أخرى . و سافترض — أن شعر البريكان وصمته الشعري معاً يفترضان لغة أخرى هي لغة ضد اللغة »[٣] .

هنا ، إذن ، يُلحق معنى جديد بـ( العزوف عن النشر ) و ( الرغبة في عدم الظهور ) ، وهو ان الصمت الشخصي لمحمود البريكان هو شكل من أشكال الممارسة النصية ، سوى أنهُ ( نص غياب ) وليس ( نص حضور ) ، ومن ثم ، سيكون على النقد أن يدرس الوجه الاخر للممارسة الشعرية عند البريكان ، وهو وجه الصمت ، وهذا الامر عجزت الثقافة العراقية عن أن تدركهُ ، قبل هذه اللحظة ، لانها لم تكن مزوّدة بآليات الاستدلال المنهجي الذي يجعل الصمتَ ممارسة شعرية ، على نحو ما فعل الغانمي .

— ٥ —

ولذلك ، فإن ( ظاهرة البريكان ) ، بوصفها ظاهرة صمت ، لا تتحدد — بالمعنى الذي نضعهُ لها هنا — بالصمت الشخصي لمحمود البريكان ، ولا ينبغي لدراستها أن تجعل هذا الصمت الشخصي مدار اهتمامها ، فهو لا يقع داخل الحيز النقدي . فلأسباب معينة ترتبط بطبيعة البناء السايكلوجي لشخص محمود البريكان ، كان نشره قليلاً وكان منعزلاً وصامتاً . وقد ترجع هذه الاسباب الى وسواس قهري أو الى عقدة عصابية أخرى ، ولكنها ، على العموم ، تقع خارج الاهتمام النقدي .

بل ينبغي للدراسة أن تتجه إلى احتفاء الثقافة العراقية بهذا الصمت وتاويلهِ بانهُ ( صمت شعري ) ، وهو ما يشكل جوهر ( ظاهرة البريكان ) .

## ـ ٦ ـ

ستكون الكتابة عن ( ظاهرة البريكان ) ، بالاحرى ، نوعاً من سيرة ذاتية لسلوكنا الثقافي . ولكن هذه السيرة لن تاخذ بمنطق الاستعارة ، فهي لا تروم أن تكون أدباً ، بل انها ستاخذ بمنطق البرهان ، لانها تريد أن تكون نصّاً في تحليل الثقافات .

## ـ ٧ ـ

لنتخذ لغة سايكو ـ سوسيولوجية ، ولنوضح ، قبلاً ، انه إذا كنا نعتقد ، هنا ، بالإمكانية النظرية الكاملة لقيام سوسيولوجيا للثقافة ، فإننا نعتقد أن استعمال مصطلحات التحليل النفسي لتفسير حركة الثقافة لا يعني اعتقاداً بإمكانية قيام سايكلوجية للثقافة ، أو تحليل نفسي ثقافي ، فمقايسة ( الثقافة ) بـ ( النفس البشرية ) مقايسة زائفة ، تنتفي معها مقايسة ( علم الثقافة ) بـ ( علم النفس ) . ولكننا سنستعمل لغة التحليل النفسي لغة ( تقريبية ) لفهم حركة الثقافة .

## ـ ٨ ـ

كنتُ قد افترضتُ سابقاً أن احد القوانين التاريخية للثقافة العراقية الحديثة هو ما اقترحت لتسميته ( قانون الحضور Presence ) . وهو قانون يرتبط ، كما أتصور ، بمركزية الشعر داخل الثقافة العراقية .

فالشعر خطاب أحادي الصوت . إنهُ فن المتكلم الواحد ، « فن الذات التي تعيد إنتاج نفسها في نص لغوي ، تسمعهُ بنبرتها الخاصة ، وبضميرها الخاص ـ ضمير المتكلم ـ ، الذات التي يضمن لها النصُ الشعري تشكُلها وامتلاءها وحضورها .

الذات الشاعرة ذات حاضرة . وحين يكون الشعر النتاج الاساسي لثقافة ما ، يكون مفهوم ( الحضور ) مفهوماً أساسياً في هذه الثقافة .

من هنا ، امتلك هذا المفهوم بعداً ثقافياً ، وكان أحد القوانين الفاعلة في تاريخ الثقافة العراقية . كان المثقف العراقي ( الشاعر ، بالمعنى الحقيقي ) « حاضراً » ، أو هكذا يريد أن يكون ، .. حاضراً كذات موجودة ، بالفعل ، تملأ الفضاء بكل ما يمكن أن يثبت حضورها ، بالصوت والحركة والنظر .

وبإزاء قانون ( الحضور ) ، بإزاء هيمنته ، كانت الثقافة العراقية تعاني شيئاً أشبه بـ ( عقدة إلكترا ) ـ بالمعنى المستعمل في التحليل النفسي ـ من ( الغياب ) ، الذي كان يمثّل لها ( عضواً مبتوراً ) .

لنقل : إن ( الغياب ) كان هاجساً داخل الثقافة العراقية ، بكل مرادفاته الممكنة : الحضور السري ، الفقدان ، الزوال ، العزلة ، ... وقد كانت مجموعة من الظواهر التي جرى بناؤها داخل هذه الثقافة محكومة بهاجس من هذا القبيل ، أو بعقدة من هذا النوع . ولعل ( ظاهرة البريكان ) ، بما هي ظاهرة غياب ، أكثر تجليات هذه العقدة في الثقافة العراقية .

## ـ ٩ ـ

وعلى الدرجة نفسها من الصحة كذلك ، كانت ( ظاهرة البريكان ) جزءاً مما أسميه ( النسق الكارزمي للثقافة العراقية ) ، وهو نسق يتركب من مجموعة خاصة من ( الرموز ) و ( الروّاد ) .

ولعل من الطبيعي أن تنزع الثقافات ، عموماً ، إلى بناء أنساق كارزمية خاصة . غير أنهُ لم تجرِ ، الى الان ، محاولة لفحص التشكلات الكارزمية في مجالات الانتاج الفكري intellectual ، ومنها المجال الادبي ، وظل مفهوم ( الكارزما ) ـ على ما وضعهُ ماكس فيبر ـ محصوراً بمجالي ( السياسة ) و ( الدين ) ، ومرتبطاً بظهور الشخصيات الكارزمية داخل ما يسميه فيبر ( الجماعات الانفعالية ) ، السياسية والدينية على وجه التخصيص .

ولكن مجالات الإنتاج الفكري ، بعامة ، لا تنفك عن تأسيس ( مظاهر كارزمية ) ، وهو ما يكشف عنهُ استقراء حركة الجماعات الانفعالية الاخرى ( غير السياسية وغير الدينية ) ، ولتكن جماعات المثقفين أحد الأمثلة الاشد إلحاحاً ، فهي تنزع ، باستمرار ، إلى بناء شخصيات تُمنح سمات ( فوق طبيعية ) ، بوصفها شخصيات ملهمة وريادية ، وهنا ، سيحتاج مفهوم ( الكارزما ) إلى نوع من ( التوسيع النظري ) لما وضعه له فيبر من حدود ضيقة وصارمة ، وصولاً الى صياغة نظرية معممة للانساق الكارزمية .

## ـ ١٠ ـ

إننا ، إذن ، نعدم تقليداً نقدياً في التعامل مع البريكان ، ولا نعرف كيف نضع شعره في سياق تطور الشعر العراقي الحديث .

وإن استقراءً دقيقاً لما وضعه النقد العراقي من تصورات عن

حركة الشعر العراقي الحديث يكشف عن أن حضور شعر البريكان ، في هذا النقد ، كان حضوراً باهتاً ، قبل أن تنفجر ( ظاهرة البريكان ) في أواخر الثمانينيات . فهو لم يَرِد ذكره ، أبداً ، في مجموعة من الكتب النقدية التي حاولت أن تضع تصورات شاملة عن حركة الشعر العراقي الحديث ، من نحو كتاب نازك الملائكة ( قضايا الشعر المعاصر ) / ١٩٦٢ ، وكتاب د . جلال الخياط ( الشعر العراقي الحديث ، مرحلة وتطور ) / ١٩٧٠ ، وكتاب د . عبد الواحد لؤلؤة ( البحث عن معنى ) / ١٩٧٣ ، وكتاب د . علي عباس علوان ( تطور الشعر العربي الحديث في العراق ) / ١٩٧٥ ، في حين ورد ذكرهُ في مواضع عابرة وقليلة جداً من كتابي يوسف الصائغ ( الشعر الحر في العراق ، منذ نشاته حتى ١٩٥٨ ) / ١٩٧٨ [٤] ، و د . محسن اطيمش ( دير الملاك ) ١٩٨٢ [٥] أما طراد الكبيسي فقد ذكره ، في كتابه ( شجر الغابة الحجري ) / ١٩٧٥ ، ضمن قائمة طويلة من الشعراء العراقيين الذين كتبوا نصوصاً ، رومانديطيقية [٦] ، وذكره ، في موضع آخر من الكتاب نفسه الى جانب شعراء آخرين ، مثلاً على النماذج التي حاولت أن تتخلص من الواقعية النثرية الخطابية إلى الواقعية الفنية [٧] .

هذا فضلاً عن الغياب المطلق لشعر البريكان عن الكتب العربية ( وكذلك غير العربية ) من التي حاولت أن تقدّم تصوراً شاملاً لحركة الشعر العربي الحديث .

ولعل البيبلوغرافيا التي أعدها حسين عبد اللطيف عمّا نشره البريكان وما نُشر عنه للمدة من ١٩٤٨ ــ ١٩٩٢ [٨] تقدّم لنا دليلاً إحصائياً على هذا الحضور الباهت .

نستثني من هذا الحكم العام ما كتبه عنهُ عبد الرحمن طهمازي ، بدءاً بمقالته ( الاحتكام بالاسرار ) المنشورة في ( مجلة الشعر ٦٩ ــ العدد الثالث ) ــ والتي أزعم أنها كانت جزءاً من مناخ عام مناهض لشعر الرواد ــ ، مروراً بمقالتيه ( سيادة الفراغ ) ( مجلة الاقلام ــ العدد ٧ ــ ١٩٨٧ ) ، و ( الوسم في الضباب ) ( جريدة الجمهورية ــ العدد ٦٦٥٤ ــ ١٩٨٧ ) ، اللتين تُوّجتا بصدور كتابه ( محمود البريكان ، دراسة ومختارات ) / ١٩٨٩ .

ومقالتا طهمازي الثمانينيتان هاتان كانت ــ على نحو ما أزعم أيضاً ــ حجر الأساس الذي قامت عليه ( ظاهرة البريكان ) . غير أن مجمل ما كتبه طهمازي عن البريكان لا يدحض الحضور الباهت لشعره في النقد العراقي ، ولا يضيف رصيداً كبيراً للدليل الاحصائي الذي تقدمه ببليوغرافيا حسين عبد اللطيف .

وبالنتيجة ، كان عدم وجود حكم نقدي واضح في شعر البريكان عاملاً مهماً في وضع هذا الشعر في ( وضع سائب ) ضمن المشهد التاريخي العام للشعر العراقي الحديث ، وبالتالي ، لا أحد منا يملك تصوّراً واضحاً عن موقع البريكان من تطوّر الشعر العراقي ومن تمفصلات سيرورته خلال النصف الثاني من القرن العشرين ، ومن ثم ، بقي شعر البريكان غير خاضع لنمذجة فنية واضحة .

## ــ ١١ ــ

بالاحرى ، ثمة نمذجة وحيدة خضع لها شخص محمود البريكان ( لا شعره ) ، وهي أنهُ ــ بحكم الانتماء التاريخي ــ أحد ما يُسمى بـ ( جيل الروّاد ) . وهذا الانتماء يرتبط بنظام التصنيف الاساسي الذي اعتمدته الثقافة العراقية لادبائها ، أعني نظام الاجيال .

غير أن نمذجة وحيدة ، وعلى هذه الشاكلة ، كانت ذات أثر خطير في توجيه قراءة البريكان ، ولا سيما بعد أن انفجرت ( ظاهرة البريكان ) ، فقد كان التصنيف الجيلي هو الإطار الوحيد الذي يوجّه هذه القراءة . واذا كانت القراءة ــ أية قراءة ــ شأناً فنياً ، فقد ضُمّن ( الفني ) ــ في الحالة التي نحن بصددها ــ في ( التاريخي ) ، وعُد التصنيف التاريخي للبريكان تصنيفاً فنياً .

ماذا يعني هذا ؟

لقد ظل البريكان ــ على وفق الكيفية التي فُهم بها في الثقافة العراقية ــ مشدوداً الى لحظة تاريخية محددة ، هي لحظة جيل الرواد ، وثابتاً عندها . وهذا يعني أن ما قدّمه من شعر ــ يدخل في ذلك ما نشره في التسعينيات والمراحل المتاخرة من حياته ــ إنما نُظر اليه بوصفه جزءاً من ( الإمكانيات المحتملة ) لشعر جيل الرواد .

وإذا صحّ تصوّرنا هذا ، فإنه يعني أن شعر البريكان ( الذي يمتدّ على خمسين سنة ) قد وُضع في معيار لا تاريخي ( معيار سائب من الناحية التاريخية ) ، بمعنى أنهُ وضع في مقايسة ( .. لا تاريخية ) مع شعر جيله ومع أنموذجه الشعري ، حتى وإن كان شعر البريكان يعود إلى سنة ١٩٩٣ أو إلى سنة ١٩٩٨ ، وكان الانموذج الشعري لجيل الرواد قد اكتمل مع الخمسينيات .

لقد يظهر هكذا نوع من المقايسة اللاتاريخية البريكان وكانه ( متفوق ) على أبناء جيله ( .. متفوق ، بالضرورة ، لأن الحساسية الشعرية في العراق قد شهدت تحولات جذرية عمّا كان عليه أنموذج شعر الروّاد ) ، ولكن قيمة التفوق هذه وُضعت بإزاء

أبناء جيله تحديداً، لا غيرهم، لانهُ ظل مشدوداً إلى لحظتهم ومقارناً بهم.

لقد قيس نص ( حارس الفنار ) المنشور سنة ١٩٧٠، بنص ( أنشودة المطر ) - على سبيل المثال - المنشور سنة ١٩٥٤ للسيّاب ( وهذا الاخير هو القرين الذي ظل يُقاس به البريكان، باستمرار، لكي يجري اكتشاف تقدم شعر البريكان وحداثته )، وكذلك قيست نصوص ( عوالم متداخلة ) و( البدوي الذي لم يرَ وجههُ أحد ) و( عوالم - سُدم - تكوينات ) المنشورة في السنوات ١٩٩٣ و ١٩٩٤ و ١٩٩٨ على التوالي، بما قدّمهُ جيل الرواد من شعر في الخمسينيات.

— ١٢ —

كانت هذه المقايسة مسوّغة لانهُ جرى التعامل مع البريكان من حيث إنهُ ينتمي إلى الفضاء التاريخي نفسهِ الذي ينتمي إليه ( الرواد )، ومن حيث إن هذا الانتماء التاريخي يفرض هوية فنية محددة، - غير قابلة لان تتحول، مثلما إن الانتماء التاريخي نفسهُ غير قابل لان يتحول.

غير أن هذه المقايسة ( اللاتاريخية ) كانت عاملاً مهماً في صناعة ( ظاهرة البريكان )، فإذا كان الانموذج الشعري لجيل الرؤاد قد توقف - لاسباب كثيرة - فنياً وتاريخياً، فإن البريكان ( وقد فُهم من خلال لا تاريخية سائبة ) بدا أشبه بقنبلة الرؤاد الموقوتة التي يمكن أن تنفجر في أوان لاحق، بدا هكذا، في وقت كانت كل أجيال الشعر العراقي فيهِ تنافح في المطالبة بالتحول عن الانموذج الشعري للرؤاد، وتستعير، في سبيل ذلك، نماذج شعرية عربية. فلمَ لا يكون ثمة جذر عراقي لحداثة ما بعد الرؤاد، وليكن هذا الجذر بمحمود البريكان.

— ١٣ —

ولكن، ماذا لو جرت الأمور على غير هذا النحو؟

ماذا لو استبدلت بهذه اللاتاريخية مقايسة تاريخية؟

ماذا لو قيس نص ( حارس الفنار )، المنشور سنة ١٩٧٠، بنص ( هذا هو اسمي ) - مثلاً - لادونيس، المنشور سنة ١٩٦٩؟ وماذا لو قيست نصوص ( عوالم متداخلة )، المنشورة سنة ١٩٩٣، بنص ( صور ) لعباس بيضون، المنشور سنة ١٩٨٥؟ وماذا لو قيس نص ( البدوي الذي لم يرَ وجههُ أحد )، المنشور سنة ١٩٩٤، بنص ( بقايا السفرجل ) لطالب عبد العزيز، المنشور سنة ١٩٩٠؟ وماذا لو قيست نصوص ( عوالم - سُدم - تكوينات )، المنشورة سنة ١٩٩٨، بمجموعة رعد عبد القادر ( دع البلبل يتعجب )، المنشورة سنة ١٩٩٦؟ وماذا لو ....

— ١٤ —

لم يكن نص البريكان قريباً من جدل الشعر العراقي في النصف الثاني من القرن العشرين ( وهذا هو المعنى الصريح لمقدّمتنا السابقة بانهُ لم يخضع لتمنجة فنية واضحة )، بمعنى أن افتقاد نص البريكان لتمنجة فنية لم يكن تعسفاً نقدياً بقدر ما كان سمة ذاتية لهذا النص. وباستثناء انتمائه إلى نصوص جيل الرؤاد، وما يتضمنه هذا الانتماء التاريخي من حمولة فنية، بسبب أنه يشير الى فاصلة شكلية في الشعر العربي، وباستثناء الحديث عن أنه كان من أوائل من حاول أن يكتب القصيدة الطويلة ( وهذان الاستثناءان يعودان الى بواكير الكتابة الشعرية عند البريكان )؛ لا نجد نص البريكان يتقاطع أو يتمفصل مع الهموم الفنية للشعر العراقي ( الهموم الشكلية والثيمية على حد سواء ).

لنلاحظ الحدود التاريخية لشعر محمود البريكان، على نحو ما تقدّمه ببليوغرافيا البريكان، بذاتها من دون أي معطى خارجي:

لقد نشر للمدة من ١٩٤٨ - ١٩٧٠ أربعاً وثلاثين قصيدة فقط[١]، وكل ما نشره من قصائد قبل سنة ١٩٥٨ - وعدتها اثنتا عشرة قصيدة - لم يعد مقروءاً. ثم انقطع عن النشر من سنة ١٩٧٠، ليعود في سنة ١٩٩٣ لينشر مجموعة قصائد تحمل عنوان ( عوالم متداخلة ). ثم نشر سنة ١٩٩٤ ( قصائد جديدة ) وقصيدة ( البدوي الذي لم يرَ وجههُ أحد )، واختتم، سنة ١٩٩٨، نشرهُ بمجموعة القصائد التي تحمل عنوان ( عوالم - سدم - تكوينات ).

ولكن، ماذا تعني هذه الخريطة التاريخية قياساً بحركة الشعر العراقي الحديث؟

لنحاول أن نعيد وصفها بالتقابل مع حركة الشعر العراقي:

• نشر البريكان ما قبل سنة ١٩٥٨ اثنتي عشرة قصيدة، لم تعد مقروءة، في الوقت نفسه الذي قدّمت فيه حركة الشعر الحر في العراق أبرز نماذجها الفنية.

• وإذا كانت هذه المرحلة قد شهدت انتعاش النص الواقعي الموجه توجيهاً أيديولوجياً، كانت هذه النصوص الاثنتا عشرة ذات طابع ( رومانطيقي ) - على نحو ما يلاحظ طراد

الكبيسي[١٠] ــ مما يعني أنها تنتمي ، فنياً ، إلى مرحلة أسبق في الشعر العربي .

• وفي السنوات من ١٩٥٨ ــ ١٩٦١ نشر البريكان تسع قصائد ، من التي لفتت اليه الانظار آنذاك ، من نحو ( أسطورة السائر في نومه ) و ( رقم ٩٦ ) و ( أغنية حب من معقل المنسيين ) و ( عندما يصبح عالمنا حكاية ) و ( رحلة الدقائق الخمس ) . وقد جاءت هذه القصائد في الوقت الذي انشغلت فيه الشعرية العربية بمسالة قصيدة النثر والقصيدة الرؤيوية ، بتاثير حركة مجلة ( شعر ) ، في حين أرادت قصائد البريكان أن تعبّر عن القلق الإنساني المصيري وأن تجسّد ماساة الإنسان المعاصر ، على نحو ما يلاحظ الكبيسي في ما يسمّيه عموماً ( الواقعية الجديدة )[١١] .

• وقد عملت هذه القصائد على صياغة الطابع العام لشعر البريكان ، إذ سيعود لينشر للمدة من ١٩٦٨ ــ ١٩٧٠ ثلاث عشرة قصيدة تطوّر هذا الخط وتممه . ولكن ، لنلاحظ ، أيضاً ، ان هذه النصوص جاءت في الوقت الذي توضحت فيه ثلاثة اتجاهات فنية في الشعر العراقي ، وهي :

١ ــ الواقعية الغنائية .
٢ ــ التجريب الشكلي ، المتاثر بالسريالية والشعر الفرنسي .
٣ ــ النزعة الذهنية التجريدية ، المتفرعة عن رؤيوية حركة مجلة ( شعر ) .

• وبعد هذه القصائد ، انقطع البريكان عن النشر نحواً من ثلاثٍ وعشرين سنة ، ليعود في التسعينات فينشر : ( عوالم متداخلة ) و ( قصائد جديدة ) و( البدوي الذي لم يرَ وجهه أحد ) و ( عوالم ــ سدم ــ تكوينات ) في المدة من ١٩٩٣ ــ ١٩٩٨ . وهذه النصوص ( التسعينية نشراً ) هي امتداد لما توقف عندهُ البريكان سنة ١٩٧٠ ، ومعلوم أن الشعر العراقي ( والعربي على وجه العموم ) قد شهد خلال هذه السنوات الثلاثين من الجدل الشعري ما شهد ..

ــ ١٥ ــ

« خــذ يــا ضيــاعُ حقيقتي واسمي »
محمود البريكان

هذه الجملة جزء من قصيدة ( في الرياح التاريخية ) المنشورة سنة ١٩٦٩ . وقد ذاعت ذيوعاً كبيراً بعد موت البريكان ( وقبل موته كذلك ) ، لا بسبب بلاغتها وشاعريتها ، على نحو ما يبدو للملاحظة العابرة ، ولكن ، بسبب مضمونها الفكري . وأنا ، الآن ، أستعيدها ، لا بسبب مضمونها الفكري الذي منحها ذيوعاً مدوّياً ، ولكن ، لانني أرى في هذا المضمون الفكري ( الذي تختزلهُ هذه الجملة ببراعة ) المدخل الاشدّ وضوحاً الى تجربة البريكان الشعرية .

كتبت هذه الجملة قبل ان تنشر بست سنوات ( أي في سنة ١٩٦٣ ) . وقد كانت تشكل عتبةً من عتبات الطموح الى ( العدمية ) : حيث تؤول الحقيقة والاسم الى الضياع ، وهي التي سمّاها الكبيسي ( التعبير عن القلق الإنساني المصيري وعن ماساة الإنسان المعاصر ) .

بل لقد كانت هذه الجملة عتبة من عتبات الطموح الى كتابة ( نص عدمي ) ، وهو الأمر الذي سيتحقق للبريكان في قصيدته ( حارس الفنار ) ، المكتوبة سنة ١٩٦٩ ، والمنشورة سنة ١٩٧٠ ، وهي آخر ما نشره قبل ان يتوقف ثلاثاً وعشرين سنة .

وإذا سلّمنا بهاتين المقدمتين ( الطموح العدمي لنص البريكان ــ وبلوغ هذا الطموح في قصيدة « حارس الفنار » ، فسيكون منطقياً أن نعدّ هذه القصيدة الأخيرة النصّ المركزي في تجربة البريكان الشعرية ، ذلك أنها اختزلت طموحاً أنهكه لاكثر من عشرين سنة .

واللافت ، أن الموقع التاريخي لهذه القصيدة كان أشبه بواسطة العقد : فهي آخر النصوص الاربعة والثلاثين التي نشرها للمدة من ١٩٤٨ ــ ١٩٧٠ ، إذ انقطع بعد نشر ( حارس الفنار ) ما يقرب من ربع القرن ، بل إنها ، بالاحرى ، ذروة ما كان يطمح اليه ، في الوقت نفسه الذي شكلت فيه هذه القصيدة الرصيد الحقيقي للبريكان بعد أن انقطع هذه السنوات الطويلة .

بل إن الاهم ، أن قصيدة على شاكلة ( حارس الفنار ) قد عملت ، بعد أن تشكلت ( ظاهرة البريكان ) ، على إعطاء تاويل فلسفي للعزلة والصمت اللذين عاشهما الشاعر ، وهو المستند النصّي الذي كانت تبعث عنهُ هذه الظاهرة : مستند لشرعيتها ، ومستند لغياب الشاعر ، ومستند لإمكانية ( الغياب ) في سلطان ( الحضور ) .

وبعد أن عاد الشاعر ( الغائب ) / ( المعتزل ) / ( الصامت ) سنة ١٩٩٣ لينشر ( عوالم متداخلة ) ، فإنه لم يخرج عن الدائرة الدلالية لقصيدة ( حارس الفنار ) ، وهو أمر يريده الإثنان معاً : الشاعر ، في طموح قصيدته العدمي ، والظاهرة ، في البحث عن مستند آخر لفلسفة الغياب .

لقد خرجت قصيدة ( حارس الفنار ) من الفضاء الوجودي

( فلسفةً ) العبثي ( أدباً ) ( .. أليست هي قصيدة الانتظار اللا نهائي ؟ ) ، وهو الفضاء الذي ساد في تلك المرحلة ، والذي لم يجرِ تمثله في المشهد الشعري العراقي إلّا بشكل سطحي . من هنا ، فانا أزعم انه لم يظهر نص عدمي ، بالمعنى الدقيق والواضح والمكتمل ، قبل نص البريكان ، ونص ( حارس الفنار ) بشكل خاص . ولذا ، لم يكن لهذا النص موقع في ما تبلور من اتجاهات في الكتابة الشعرية آنذاك ( لحظة كتابة « حارس الفنار » في أواخر الستينيات ) : الواقعية الغنائية ، والتجريب الشكلي ، والذهنية . واذا كانت هذه الاتجاهات قد عمقت المسار الشكلي للشعر العراقي ، فإن نص البريكان ظل منافحاً عن الرصيد الفكري / الفلسفي / الوجودي للقصيدة الشعرية .

— ١٦ —

وهنا ، يكمن وجه المفارقة عن الصورة التي رسمتها ( ظاهرة البريكان ) لمحمود البريكان ، شخصاً وقصيدة ، تحت وطأة حاجات ثقافية محضة .

فالأسباب تتعلق بتشكل عقدي معين ، أو بتشكل كارزمي معين ( حاولنا أن نشرحها في ما تقدم ) ، جرت عملية منظمة لتوحيد العزلة الشخصية للشاعر بالتأويل النقدي لشعره ، تحت رعاية مقولة شديدة الخطورة ، وهي : أن الأدب ينبع من داخل الأديب . هكذا ، قرأت الثقافة العراقية ، بانتظام ، نصّ البريكان في شخصه ، وشخصه في نصّه ، ليكون ( الغياب ) ، من ثم ( غياب الشاعر ، المفهوم في صمته وعزلته ، والغياب في القصيدة ، المفهوم في جوهرها العدمي ) هو الخلاصة شديدة الكثافة لـ ( ظاهرة البريكان ) ، كما بُنيت داخل الثقافة العراقية : حيث يشكل غياب الشاعر تمثيلاً كنائياً لعقدة من ( الحضور ) ، وتمثيلاً استعارياً لسموّ ( الكارزما ) وتعاليها .

غير ان هذه الظاهرة سوف تنقلب على نفسها حين يجري التشكيك بالمقولة السالفة ، وحين يفك التوحيد بين الأدب والأديب ، وبين الشاعر وقصيدته ، ويفك التوحيد بين العزلة الشخصية للشاعر والتأويل النقدي لشعره .

سوف يتنحى الغياب الشخصي للشاعر — مثلما تنحى حضوره وصوته وقسمات وجهه — ، ولن يبقى إلّا الجوهر العدمي للشعر .

ولكن هذا ( الجوهر العدمي ) ليس تمثيلاً كنائياً لـ ( الغياب ) . فـ ( العدم ) و ( الغياب ) لا يظهران داخل حيّز تصوّري واحد . فإذا كان ( الغياب ) هاجساً داخل ( سايكلوجية ) ثقافية ، فإن ( العدم ) هاجس دالّ ( أونطولوجيا ) الوجود البشري ، ولم يكن نص البريكان نص غياب ، مثلما لم تكن شعرية البريكان شعرية صمت أو عزلة . بل كان نص البريكان نصاً عدمياً ، .. كان مشهد المراقبة ( العدم ) ، أو بالاحرى ، مصير الوجود إلى العدم .

وهنا ، سيكون للظاهرة معنى آخر ، بعد أن يتكسّر يقين ( الغياب ) بكل مرادفاته : الحضور السري ، العزلة ، الفقدان ، ...

وستقع ( ظاهرة البريكان ) ، وقد أُعيدت هندستها ، في قلب الحنين العدمي ، .. الذي يشغلنا جميعاً .

وحيث يكون هناك نص عدمي ، سيكون نص البريكان جزءاً من إرثنا الشعري فيه .

## هوامش :

١ ــ تنظر الاقوال في الملف الخاص بالشاعر محمود البريكان ، الذي أعدته : مجلة الاقلام ــ العدد ٣ / ٤ ــ ١٩٩٣ ــ ص ص ١٠١ ــ ١١٥ .

٢ ــ الاكتمال الناقص ــ سعيد الغانمي ــ مجلة الاقلام ــ العدد ١/٢/٣ ــ ١٩٩٤ ــ ص ١١٢ .

٣ ــ المصدر نفسه ــ ص ١١٢ .

٤ ــ ينظر : الشعر الحرفي في العراق ، منذ نشأته حتى ١٩٥٨ ــ يوسف الصائغ ــ بغداد ــ ١٩٧٨ ــ ص ٤١ .

٥ ــ ينظر : دير الملاك ، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر ــ د . محسن اطيمش ــ دار الشؤون الثقافية العامة ــ بغداد ــ ط ٢ ــ ١٩٨٦ ــ ص ص ٣٥ ــ ٣٦ .

٦ ــ ينظر : شجر الغابة الحجري ــ طراد الكبيسي ــ منشورات وزارة الإعلام في الجمهورية العراقية ــ بغداد ــ ١٩٧٥ ــ ص ٧٨ .

٧ ــ ينظر : المصدر نفسه ــ ص ٨٨ .

٨ ــ نُشرت هذه البيبليوغرافيا في : مجلة الاقلام ــ العدد ٣ / ٤ ــ ١٩٩٣ ــ ص ص ١١٢ ــ ١١٥ ، تحت عنوان ( محمود البريكان ، ثبت ١٩٤٨ ــ ١٩٩٢ ) .

٩ ــ ينظر : المصدر نفسه ــ ص ص ١١٢ ــ ١١٣ .

١٠ ــ ينظر : محمود البريكان ، شيء من الذاكرة شيء من النقد ــ طراد الكبيسي ــ مجلة الاقلام ــ العدد ٣/٤ ــ ١٩٩٣ ــ ص ٩٧ . وأود ان أشير الى ان هذه المقالة ــ بحسب ما أتصور ــ هي واحدة من المقالات القليلة جداً ، التي قدّمت تحديدات فنية ونقدية واضحة عن شعر البريكان ، على أنها تعتمد ، وتطوِّر في الوقت نفسه ، ما وضعه الكبيسي نفسه من تحديدات في كتابه ( شجر الغابة الحجري ) ( قارن : شجر الغابة الحجري : ص ٧٨ ، ٨٨ ) ، ولذلك ، سأستند الى بعض ما تضمه هذه المقالة من تحديدات .

١١ ــ ينظر : محمود البريكان ، شيء من الذاكرة شيء من النقد ــ ص ص ٩٧ ــ ٩٩ .

# الحداثة في شعر البريكان

د. فهد محسن فرحان

## مدخل

**ان شعر البريكان هو من النوع الذي يلقي حجراً في ماء راكد ، وهنا تكمن حداثته ، فقد نفى شعره السائد والمألوف ، وأن مثل هذا النفي ليعدُّ العلامة الاولى للجدة الشعرية[1] ، ومما يعمق هذا التوجه الحداثي هو التحكم به من خلال التعريف به او التنظير له ، الامر الذي يجعله على دراية تامة ووعي مجدِّد لما يبدع بعيداً عن العمومية السائبة[2] .**



## الرؤيا

إنَّ محاولة الانصات الى نبض العالم والتحديق فيما تفرزه التعرية الزمنية للكون والاشياء هو ما يشكل الاسئلة الحداثية للرؤيا الشعرية البريكانية التي - غالباً - ماتأتي بمثابة الوشائج التي توحد نصوصه بوصفها تكثيفاً اساسياً في كيان تجربته ، وبهذا المعنى فهو شاعر راصد لتفكك العالم وانحلاله بالاعتماد على سلطة الشعر ، فالسفينة استحالت مطعماً عائماً حيث اقصيت عن عالمها :-

**السفينة راسية بجوار الرصيف**
**تستقر بهيكلها المتآكل ،**
**تخفي بداخلها صدأ الازمنة**
**غادرتها النواتي منذ القديم**
**وأعيد لملاء جوانبها**
**زُينتْ بمصابيح مصفوفة في الهواء**
**وطيور ملّونة من ورق**
**وهي تقبع عند الرصيف**
**مطعماً عائماً[3] .**

وكذلك الجواد القديم الذي تحول الى مجرد جثة لا روح فيها ولا بريق :-

**تتصاعد قعقعة العربة**
**فتخدره**

يتسمع من داخل الجلبة
الهتاف الطويل واصداء تصفيقهم
في الفضاء ويسحب جثته
داخل الطرق المتربة[4].

وتستمر عملية تعرية الجراح، فهذه الاسود بعد ان غادرت سهوبها الشاسعة وزجت وراء القضبان تبدأ بتذكر لذتها المفقودة :-

وعندما نطرح امامها كتل اللحم
تتذكر الاسود لذتها المفقودة
لذة الافتراس[5].

وواضح ان هذه الثيمة .. ثيمة استشراف المصائر وما تؤول اليه من انطفاء وذبول، هي ما يميز الرؤيا الشعرية عند البريكان، وكانت مهمة البريكان تتركز على توسيع هذه الثيمة بدءاً بالمتناهي في الصغر كالفراشة والمتناهي في الكبر من حيث الموقع كالملوك، ومن هذه الثيمة بالذات كان الشاعر يحفر نهر ابداعه بقوة حداثية، يقول في قصيدة ( الملوك ) :-

وجوههم مؤطرة في لوحات المتاحف
واسماؤهم مسطرة في كتب التواريخ
وسيرهم تتحول الى قصص مسلية
تركوا للخدم ثياب نومهم واحذيتهم المنزلية
وطرحوا تيجانهم للمتنافسين على الملك
وخلفوا ثرواتهم لورثة عاطلين
اما لحوم اجسادهم
فهي حصة دود الارض[6].

إن أسئلة الحداثة التي تدور في دائرة الكوني والازلي التي تأتي على غرار، كيف يتحول العالم او يتلاشى وينهار؟ وغيرها من الاسئلة التي لا تنبت عن طابع الاسئلة الفلسفية الكبرى[7]، هي ما نجدها في نص البريكان، الأمر الذي جعله من شعراء الحداثة او بتعبير ادق، كان من اكثر الشعراء تجاوزاً للجو الرعوي والحنين الغنائي[8].

## الصياغة :

ولهذا فإن التمرد على الاشكال والممارسات الشعرية غير الحديثة ممثلة بالقرائن التعبيرية الظاهرة للرومانسية وظهورات التشكيل العمودي من غنائية عالية والتزام صارم بالتقفية، هو ما يشكل مداميكه المعمارية، فعلى صعيد اللغة، فإن البريكان خطا خطوات متقدمة في بناء لغة شعرية امتازت بقدرة عالية في نقل تجربته اعتماداً على جملة من الخصائص تأتي في مقدمتها، بعدها عن الالصاقية والتزيين البلاغي والنمطية، فالبريكان يجد نفسه في لغته التي يمكن وصفها بانها لغة تجربة لا لغة استعراض، وبهذا تجيء متناسقة مع تجربته، فالشاعر يتحاور معها ويتجذر فيها قبل ان يسقيها شعرياً، بحيث لا نكاد نتلو قصيدة من قصائده من بناء جملي بسيط ومفردة معتادة، إذ يضعنا وجهاً لوجه امام ظاهرة الممارسة اللغوية الحداثية التي لا تعبأ بالزخارف البلاغية والحشو، فالمهم عنده انها [illegible] شعوراً وتترك اثراً عبر تركيزها وتكثيفها وبساطتها وبلاغتها المقتولة، يقول في قصيدته ( الأيدي ) :-

أيدي الجياع المعروقة الممدودة كادانة للعالم.
أيدي اللصوص الشرعيين المغطاة بالذهب في
في القاعات الكبرى
أيدي المتشردين التي تكون وساداً لرؤوسهم في
الساحات العامة.
أيدي الجراحين المنهمكة في غرف العمليات.
أيدي الشباب التي تصفق بمرح لابطال
المباريات الرياضية.
وأيضاً :
أيدي حفاري القبور
الايدي التي تهيل التراب على الجميع[9].

إن تجميع شظايا الواقع طبقاً لمبدأ المونتاج بالتقاط مجموعة من الأيدي المختلفة وحشدها بهدف خلق الانطباع او تقرير الموقف الذي يجسد رؤية الشاعر في استشراف المصائر الكبرى، هو ما يميز لغة الشاعر، وهنا نسأل، ماذا استخدم البريكان في بناء لغته الشعرية الخاصة؟ وللاجابة عن هذا السؤال تتطلب منا معاينة الوسائل التي اعتمدها للتعبير عن جوه الشعري الاثير المتمثل برصد فكرة واحدة يدور عليها، وهي فكرة الحياة المنطفئة في نهاية المطاف، وهي :-

١ - اعتماد الجملة الاسمية اعتماداً كلياً، هذه الجملة التي تشكل استجابة واعية لطروحات الحداثة الشعرية بما تتوفر عليه من ميزة الثبوت والاستقرار.

٢ - التوسل بأساليب التعبير الحديثة ممثلة بالمونتاج، وذلك استجابة لايقاعات حياتية معاصرة قد لا يشترط فيها ان تكون مرتبة ترتيباً عقلانياً ونظامياً[10].

٣ - تمكين لغته من التمثيل الحقيقي للعالم في صيغ متفردة وبسيطة تقترب كثيراً من لغة الحياة اليومية التي تأتي مفتاحاً للولوج الى عالم الحداثة الشعرية.

٤ - القدرة على انتزاع القيم الرمزية في اطر لغوية تبدو للوهلة الاولى غير قادرة شعرياً بسبب بساطتها وخلوها من معالجات الارشيف البلاغي.

٥ - حيويتها القاطنة في علاقات الغياب بفعل قدرتها على ان تجعلنا ننتبه اليها ونصغي لما فيها من مؤهلات كسياقات شعرية معروضة.

٦ - تجعل القارىء قادراً على الاضافة والخلق الجديد عبر تحفيزاتها صوب دائرة الغياب ، الامر الذي يسهل للقارىء في ان يضيف الى النص ابعاداً جديدة قد لا يكون لها وجود في النص .
٧ - استمدت لغته الشعرية قوتها ببساطتها وعفويتها ويوميتها مفردة وعلاقات ، وحتى اذا وقفنا عند نقطة كسر النسق الذي أشتمل على البؤرة الدلالية الكبرى ، فإن الشاعر استمر على النهج ذاته عبر استخدامه لمفردة ( ايضاً ) التي تحيل لأول وهلة الى كل ما هو نثري وقامع للبلاغة :-

وأيضاً :
أيدي حفاري القبور
الايدي التي تهيل التراب على الجميع .

من هنا نستطيع ان نقرر بأن قصيدة البريكان حداثية بدء من التخلي عن المفردة الاستعراضية وإيثار الجملة الاسمية وقدرتها على اضاءة المسكوت عنه ، وبهذا فقد كان الشاعر مبتكراً لغته الخاصة التي هي وحدها القادرة على التعبير عن رؤاه .

واما بخصوص الايقاع فقد اقتصر على توفير مستلزمات الصوت المتأمل الهادىء بعيداً عن مسالك الهتافُ الصوت العالي ، الامر الذي جعله سالكاً في طريق الحداثة ، ولعل اعتماده على الايقاعات الشعرية القريبة من النثر ممثلة بأوزان الرجز والمتقارب والمتدارك ، هو ما يجعله قادراً على تطويع ايقاعه لرؤيته المتأملة الراصدة لهذه الازمة الكونية ، وعلى وفق هذا التحديد يمكن العثور على منظومة شعرية ليست بالقليلة اعتمد فيها الشاعر النمط التداخلي في الوزن لتأتي هي الاخرى دليلاً على التداخل الايقاعي الذي يعد من وجوه الحداثة الشعرية ، يقول :

ميراثنا كل عقاب العصور
عن كل ما كانا
أنا تخذيت امام الضباع
والوحش ، عن سهمي
لا مجد للمجد ، فخذ يا ضياع
حقيقتي واسمي[١١] .

فهذا المقطع جاء على وزن مركب ( مستفعلن فاعلن ) بدليل ان التفعيلة المتطرفة تاتي ( فاعلن ) بشكل متسق ، وأما في قصيدته ( انتماءات ) ، فقد زاوج بين ( مفاعلتن ) ووزن مركب آخر هو ( مستفعلن مفعولات ) ، يقول :

عني المشهد
أسفر نظرتي ، لكن لي حلمي
ولائي هو للاجمل والابعد .
مفاعلتن
شكراً لكمُ ، لا اشتهي عيناً زجاجيَّة
فماً من المطاط
لا ابتغي إزالة الفرق ، ولا اريد
سعادة التماثل الكامل[١٢]
مستفعلن مفعولات

ويصل الامر في قصيدته ( فقدان ذاكرة ) الى حالة من التداخل الايقاعي نطلق عليها ( التنويع السطري ) بين فعولن وفاعلن :-

إلهي . إذا كان هذا عقابك
دعني اجتر عذاب الثواني سريعاً
إذا كان هذا اختبارك
هبني الشجاعة ان اتامل وجهي الغريب
اعني لكي اتنفس ثانية في سمائي
لكي استعيد روائح ارضي
اعني لاعثر يوماً على روحي الضائعة
اعني لكي اعبر الفاجعة[١٣] .

ان الرؤيا التي تعيش في اعماق الشاعر المتمثلة بتعويذة الافول والانطفاء حيث يصبح الجميع في بوابة الذكرى ، السفينة والفراشة والنسر والجواد والاسد والقرد وغرفة المسرح وحارس الفنار ، بل العالم كله لم يعد سوى رسم حجارة ، يقول في سمفونية الاحجار :-

عقارب الساعة
توقفت
العالم السيال يستحيل
جسماً من الحجر[١٤] .

إن مثل هذه الرؤيا وجدت ضالتها في السرد الذي يتكىء في الغالب على اوزان المتقارب والمتدارك والرجز ، لما تتميز به هذه الاوزان من طبيعة نثرية ، ولتوضيح هذا الامر ، نقرأ قصيدة ، ( افق من ذئاب ) التي كتبها على المتدارك :-

قرية في العراء
يحاصرها الليل والريح والانجم الميتة
ويطوقها افق من ذئاب
أفق من ذئاب تُصعّد في الجو
صيحاتها الثاقبة
أفق من ذئاب
يتقدم شيئاً فشيئاً[١٥] .

ان الشعر يسمح لنا بنوع من استعراض الوجود ويدعونا الى الانصات عبر تأمل شرخ العالم وصمته[١٦] ، وذلك بالاعتماد على السرد الذي بات مسيطراً على قصيدة البريكان بشكل عام

لانسجامه مع أجواء البريكان الراصدة ، فالنسق الشعري بطبيعته يعني افساح المجال للتهيكل عبر :-

١ - نسق اشياء .
٢ - نسق احداث .
٣ - نسق افكار .

وهو ما حددته نازك الملائكة في قضايا الشعر المعاصر بالهيكل المسطح والهرمي والذهني الذي يعني الحركة بدون زمن ، ( حركة في الذهن ) ، فالمتأمل في شعر البريكان بدقة يجد صلة قرابة وشيجة بينه وبين السرد لاعتماده نسق الاحداث وما تؤول اليه صور العوالم المختلفة ، وبذلك نجد الحركة والزمن كمظهر من مظاهر الهيمنة ، فاغلب قصائده تاتي بمثابة عتبات تفضي الى البيت ، الامر الذي جعل منه شاعر رؤيا لا شاعر سماع ، كما نجد ذلك على سبيل المثال في قصيدته ( افق من ذئاب ) و ( متاهة الفراشة )[١٧] والتي منها :-

**الفراشة لا تستطيع القراءة**
**رفّتْ بكل رشاقتها**
**دخلتْ وهي ترقص**
**وانطلقتْ في رحاب المكان**
**رأت نفسها في الهواء**
**بنصف جناح**
**ونصف ... جَسدْ**
**ولم تستطع أن تحرّكَ**
**أطرافها**
**ولم ترتمش غير ظل ارتعاشه**
**وكانت هناك**
**على الارض تزحف .**

من هذا نقول ، ان تغلغل السرد في بنية القصيدة الحديثة يعد من الاسس الدالة على حداثتها ، وهو ما يؤمن التخلص من ديكتاتورية صوت الشاعر كما نجده في الشعر الغنائي المحض ، وبهذا التحديد امتازت قصائد البريكان بهذه الخصيصة الحداثية التي هي من السمات المائزة للكتابة الشعرية الحديثة .

إنّ الاكثار من الجمل الاسمية وايثار الفعل المضارع كما في قصيدة ( افق من ذئاب ) وفي بعض الاحيان الحال والمصدر وشبه الجملة كما في قصيدته ( حوادث ) :

**في غموض النهار**
**تتكون رؤيا خافتة**
**تفزع نواقيسها عند منتصف الليل .**
**في بؤرة الظلمات**
**تتشكل الصورة ذات الالوان المائتة**
**التي تكتشفها الشمس[١٨] .**

وكذلك في قصيدته بكاء الاجنة :

**في ظلامها الدامس**
**في غلافها الرجراج**
**في جحيمها السائل**
**تبكي دائماً**
**تشعر بالهدير في الخارج**
**بارتعادة الدائم**
**باضطرابه[١٩] .**

ان كل هذه الشواهد تدل على صنع الاحداث خارج اطار الزمن ، ثبوت الاشياء واستقرارها وازليتها في بعض الاحيان ، وهذا ما يبتغيه الشاعر بالضبط طبقاً لرؤيته كي يجعل من ثيمة الانطفاء قائمة وثابتة وحتى ازلية على وفق سلطة الرؤيا التابعة والملازمة له دوماً ، وبهذا فإن ثيمة التعرية والافول المتاصلتين في نفس الشاعر قد قادته الى تعرية مماثلة على صعيد اللغة والايقاع ، فإلى جانب تعرية اللغة كانت هناك تعرية الجراح البشرية التي تقود الى المرارة ، لان الكل لا يستطيع ان يفعل شيئاً ، والكل مسلوب ازاء مثل هذه التعرية ، وهنا تكمن الاشكالية اشكالية ابن الحداثة المسكون ابداً في مثل هذه العوالم الكونية ، ومما ينطبق على اللغة ينطبق على الايقاع الذي نراه ولا نراه ، نسمعه ولا نسمعه ، فهو ايقاع خافت يحاكي النفس وينصت بخشوع لزفراتها التي لا تنقطع ، فالوزن لديه حاضر - غائب عبر تعرية الشاعر له ايضاً .

واما بخصوص المنظومة الصورية للبريكان فنجدها تتحرك على وفق مبدأ التجاور الذي ينجم عنه - عادة - التعبير الكنائي تمشياً مع ايقاع قصيدته السردية التي قد يعمد الشاعر في بعض القصائد الى استخدام السرد المشهدي او الرؤية المشهدية ، وهي الرؤية التي تحدد المكان اطاراً وخلفية مشهدية ، وهي الرؤية التي تسمى - ايضاً - بالمنظر المتوسط ( Mediuem Shot ) ، وهو المنظر الذي لا يعرض الكل ولكنه يعرض جزءاً منه[٢٠] ، ومن ذلك قوله :

**وها هي**
**تنتصب شجيرة صلبة**
**في وجه الرياح الصارمة**
**والوهج**
**تتضخم اطرافها وتتهدل ويتآكل جسدها**
**حيث تدب الارضة**
**في مجاري النسغ**
**تنعب عندها الغربان**
**وتبول الكلاب**
**مثقلة بثمار يابسة**
**غائبة في كابوسها**
**تستقبل وجه الحطاب**
**وضربة الفاس القاطعة**

في النهاية[11].

في هذا الانموذج خلق البريكان حساسيته الخاصة وعبر عن رؤيته ومناخه وغادر الرؤية التقليدية في التصوير واظهر معنى الأشياء بالاعتماد على الفاعل المحرك الذي يعني تلك الديناميكية المحركة للشاعر في كل أعماله والمتمثلة بالهجوم الكاسح على البلاغة التقليدية واعتماد السرد المشهدي ، واما الوجه المهم للفاعل المحرك فيظهر من خلال اللغة كما اسلفنا حيث يفرض الشاعر سيادة الاستنطاق المكاني للشجرة بوصفه اساً في القصيدة يتخذ من خلالها نسقاً افقياً ، ( رؤية بصرية مكانية ) لتتحرك في نهاية القصيدة :

تستقبل وجه الحطاب
وضربة الفاس القاطعة
في النهاية .

الى رؤية جدلية عبر معاينة السطح والعمق لدرجة يشع فيها الفعل الكنائي ، وحين نعود الى تفحص السطور الشعرية التي ضمها الانموذج نفسه ، فإننا لا نعثر الا على لغة يومية مألوفة تتراوح في بساطتها حد الابتذال في بعض الاحيان :

وتبول الكلاب

ومن هنا نقول ، ان حداثة البريكان صورياً ترتكز بالدرجة الاساس على البلاغة المغايرة او البلاغة المقتولة ، وهذا جزء من الاستراتيجيات النصية الفاعلة في شعره حيث البؤرة تتجسد دائماً ، كما ان تفجير الصمت يتم على وفق متوالية صورية كنائية تفعل فعلها حينما تسدل القصيدة الستار ، ومن هنا – ايضاً – يصح القول ، إن بؤرة البريكان التي منها ينطلق وفيها يصب وهي الراصدة لكل الانكسارات الحياتية وحتى البايلوجية منها تجعلنا نحتفي ببلاغته المقتولة البعيدة عن الالق الصوري من تشبيه واستعارة بكل انواعهما ، لما في ذلك من اقتراب صميمي من الحداثة ولغتها وبعد عن كل صنوف الاستعراض والتصوير المستهلك .

أذن ، كان مشغل البريكان الشعري معنياً بمهاجمة بلاغة الذين سبقوه ، لان كتابته الشعرية معنية بجوهر التجربة ولا تمارس خداع الذات عبر الاعيب البلاغة وزخارفها اذ تاتي بمثابة الممر ( unpass age ) لتجسيد رؤيته التي يؤطرها التصوير الموضوعي وفعل العقل لدرجة اصبحت تخط للقارىء الطريق نحو فهم النص وكموجه – أيضاً – كما هي وظيفة العنوان ، وإذا كان بمقدورنا تشخيص التفوهات الشعرية بالتحولات الاساسية الثلاثة :–

١ – شعر غنائي ذاتي .
٢ – شعر يزاوج بين الذاتي والموضوعي .
٣ – شعر موضوعي .

فإن شعر البريكان يتيح لنا ان نتأمل فاعلية التصوير عنده ضمن حالة الترجيح للتصوير الموضوعي ، وبذلك تمكن شعره من كسر الدائرة التي يسير في فلكها الكثير من الشعراء ، ولا غرابة في هذا الاستنتاج ، لأن البريكان في اغلب نصوصه وبخاصة الاخيرة منها ، يعتمد هذا النهج في التصوير فضلاً عن السرد واللغة التي تأخذ نصيبها الاكبر من كل ما هو يومي وهامشي وبذلك كله يخرج برؤيا حديثة مبنى ومحتوى .

ففي قصيدته ( الهم ، توأمك ) ، يقول :–

**يتحرك على وقع خطاك**
**ويستدير اليك في المنعطفات**
**وعندما تسافر بعيداً**
**يهبط معك في المحطة الاخيرة**
**وفي المدن الزاهية يُظلك بظله**
**الهم ، توأمك**
**موعد موته هو بالضبط**
**موعد موتك[22].**

فمن خلال هذا الانموذج يتضح ان القوة المحورية التي يرتكز عليها الفعل التصويري عند الشاعر هي البنية التجاورية التي اسهمت في اشاعة الروح القصصي ، وبهذا تمكنت من ازاحة الاستعمال الشائع في التصوير الشعري الذي اسهم في حصر المخيلة الشعرية في كاف التشبيه ردحاً من الزمن وكذا الحال بالنسبة للاستعارات والمجازات المكرورة ، في حين اخذت حداثة البريكان ان صح التعبير على عاتقها مهمة تخليص المخيلة وتحريرها عبر انجاز العديد من القصائد التي جاءت على شاكلة هذا الانموذج .

## استنتاج

وإذا ما اردنا الوقوف عند التكوين الشعري بما يظهر حداثة الشاعر اكثر واكثر ، فإننا نجد فعل الاسطرة ، كما في قصائده ، حارس الفنار والبدوي الذي لم ير وجهه احد وهواجس عيسى بن ازرق في الطريق الى الاشغال الشاقة ، كما نجد الانفتاح على الفنون المجاورة وعلى وجه التحديد القصة والمسرحية والسينما وتقنيات الفن التشكيلي واستثمار الفضاءات المتعددة وبضمنها فضاءات العالم السفلي كما في قصيدته ( النهر تحت الارض ) و ( انسان المدينة الحجرية ) ، كما نجد الملصق وبخاصة فيما يتعلق بدمج قصيدتين متكاملتين في قصيدة واحدة ، كما في قصيدته المسماة ( قصيدتان متوازيتان ) فضلاً عن المونتاج ، ومع كل هذا تظل لغة البريكان الشعرية هي الميدان الاكثر ظهوراً في حداثته الشعرية بوصفها لغة تتميز بالكثافة واستبعاد المشتتات عبر تمحورها على حركة ونمو وارتقاء ، ولعل من ابرز ما يميزها على صعيد حداثته هو تفردها واستقلالها بحيث استطاعت الاحتفاظ بصوته الخاص بما يضمن خصوصيته رؤيا وصياغة .

واما في ميدان الرمز فقد انغمس الشاعر ومنذ وقت مبكر في

محاولة البحث عن رموزه واساطيره الخاصه به ، وبذلك فقد ظلت بمنأى عن الاخذ من المصادر كان تكون تاريخية او دينية او ادبية او حتى فلكلورية ، والشيء المهم الاخر كتابته القصيدة القصيرة التي تجعل من التجربة ذات وجه واحد ، فالهم واحد والجو واحد ، واذا حصل ان توسعت وامتدت ، فهي تظل بمنأى عن النسق الشعري الحر الذي يعني التدفق والتداعي دون ضابط ، ولا يخفى على القارىء ، ما سقناه من نماذج تشكل التي تشكل دليلاً واضحاً على ماذهبنا اليه بخصوص القصيدة القصيرة على وجه التحديد ، ولعل القصائد التي نشرها الشاعر في مجلة الاقلام عام ١٩٩٨ تحت عنوان جامع ذي نسق ثلاثي ، ( سدم ، تكوينات ، عوالم ) ، هي ما تشكل شاهداً شعرياً آخر في كتابة القصيدة القصيرة(٢٤) .

## الهوامش والتعليقات

( ١ ) ينظر : الثابت والمتحول ، ادونيس ، جـ ٣ ، بيروت ، ١٩٧٨ ، ص ٢٥١ .

( ٢ ) من ذلك – على سبيل المثال – رأيه في قصيدة النثر الذي اطلعنا عليه في كتاب ( ويكون التجاوز ) لمحمد الجزائري ، مطبعة الشعب ، ١٩٧٤ ، ص ١٦ وكذلك تنظر مقالته الموسومة بـ( وثينة الفن والبعث المنتظر ) التي وصفها البريكان نفسه بانها مقدمة لفصول متسلسلة في فلسفة الادب ونقده ، مجلة الفارس ، كانون الثاني ، ١٩٤٩ .

( ٣ ) مجلة الاقلام ، العدد ( ٣ – ٤ ) ، ١٩٩٣ .

( ٤ ) نفسه ، ص ٨٤ .

( ٥ ) مجلة الاقلام ، العدد ( ٥ ) ، ١٩٩٨ ، ص ٥٠ .

( ٦ ) نفسه ، ص ٥٣ .

( ٧ ) ينظر : نقل المركزية الروائية وجماليات سرد ما بعد الحداثة ، د . صبري حافظ ، مجلة الاقلام ، العدد ( ٢ ) ، ١٩٩٨ ، ص ٨ .

( ٨ ) ينظر : الاحتكام بالاسرار ، عبد الرحمن طهمازي ، مجلة الشعر ٦٩ ، تموز ١٩٦٩ ، ص ٧٣ .

( ٩ ) مجلة الاقلام ، العدد ( ٥ ) ، ١٩٩٨ ، ص ٤٨ .

( ١٠ ) ينظر : الشمس والعنقاء ، خلدون الشمعة ، دمشق ، ١٩٧٤ ، ص ١٧٣ .

( ١١ ) مجلة شعر ( ٦٩ ) ، العدد الثالث ، ص ٦٦ .

( ١٢ ) مجلة الاقلام ، العدد ( ٧ ) ، ١٩٨٧ ، ص ٤٧ .

( ١٣ ) مجلة الاقلام ، العدد ( ١ و ٢ و ٣ ) ، ١٩٩٤ ، ص ٢٩ .

( ١٤ ) مجلة المثقف العربي ، العدد ( ٨ و ٩ ) ، ١٩٧٠ ، ص ٧٩ – ٨٠ .

( ١٥ ) مجلة الاقلام ، العدد ( ٥ ) ، ١٩٩٨ ، ص ٤٩ .

( ١٦ ) ينظر : الاسس النظرية لما بعد الحداثة ، فخري صالح ، مجلة نزوى ، العدد ، ( ٢٨ ) ، ٢٠٠١ ، ص ٢٧٩ .

( ١٧ ) تنظر القصيدة في مجلة الاقلام ، العدد ، ( ١ و ٢ و ٣ ) ، ١٩٩٤ ، ص ١١٣ – ١١٤ .

( ١٨ ) مجلة الاقلام ، العدد ( ٥ ) ، ١٩٩٨ ، ص ٥٣ .

( ١٩ ) نفسه ، ص ٤٩ .

( ٢٠ ) ينظر : كيف تكتب السيناريو؟ ، صلاح ابو سيف ، ص ٦٥ .

( ٢١ ) مجلة الاقلام ، العدد ( ٥ ) ، ١٩٩٨ ، ص ٥١ .

( ٢٢ ) ينظر : الموضوعية البنيوية ، دراسة في شعر السياب ، د . عبد الكريم حسن ، ط ١ ، بيروت ، ١٩٧٣ ، ص ٤٧ .

( ٢٣ ) مجلة الاقلام ، العدد ( ٥ ) ، ١٩٩٨ ، ص ٥٢ .

( ٢٤ ) تنظر هذه النماذج في العدد ( ٥ ) من مجلة الاقلام ، ١٩٩٨ .

## انتماءات

على المشهدْ
اسمر نظرتي. لكن لي حلمي..
ولائي هو للأجمل والأبعـد

* * *

وعبر الضخب اليومي أنمي صوتي الناصع
والقـــي وهــج الفكـر على الواقـع

* * *

أرى التاريخ مرسوماً بأكمله علـــى نظره
واسمعه – خفي النبض – فـي صـوتٍ
فلا ترعبني الفكره
ولا يسحرني الموت

* * *

وعبر أسى المحطات
وجوع الروح والجسدْ
وعبر النــور والظل،
أظل انشــد الأبــد

* * *

وحيداً انتمي، حراً،الى فكره
أرادت نحتها الموتى(ولم تنحت على صخره)
الى صوت النبوات البـدائي.
الى الثورات قبل تجمد الرؤيا.
الى الحب السماوي الذي ترفضه الدنيـــا.
الى البرق الذي يكشف وجه الدهر في لحظه.
الى حقــل الجمال المزهـر الاسنـى.
الى الحلم الطفولي الذي يخبو ولايفنـى.
الى جزءٍ من الإنسان في الظلمة مفقود.
الى ما يسقط الضوء على منطقة المعنى.
وما ليس بمملـوك وما ليس بمحـدود.

محمود البريكان – ١٩٦٩

## في عالم البريكان الشعري

# بنية الأقصاء وصوفية الصمت

جمال جاسم أمين

عندما يغلق الشاعر نافذته الوحيدة كما ( يُغلق تابوت الى الابد )[1] فليس امام هذه العزلة المضيئة سوى ان تتجه الى ( الاجمل والابعد ) كولاء وموقف من الاشياء والحياة ، ومن هذا المفصل بالذات تنشأ علاقة الصمت بالحضور او الذكرى بالنسيان على حدّ اشارة الناقد حاتم الصكر ( الذكرى قبل النص والصمت بعده )[2] الامر الذي يجعل من السؤال عن حدود الصمت سؤالًا ضمنياً عن حدود القول حيث تصبح الكتابة لحظة من لحظات الوجود المعلق بين عدمين ( ذكرى / صمت ) وفعلًا من افعال الجدل .

إن للثنائيات التي تثيرها تجربة البريكان الشعرية ميزةً إجرائيةً خاصة تنبع من ضرورتها كثنائيات اولًا وإنتهائها بالانحلال الى نسيج الوحدة ثانياً ولعل مسافة التوتر التي تنشأ من جراء التقابل هي المغزى الذي يتوخاه الشاعر وهذا ما يمكن ان نفهمه من قوله في احد حوارته المنشورة ( إن الموضوع الكامن وراء موضوعات الشعر هو التوتر بين الحياة والموت ، بين التحقق والضياع وتلك العلاقة المتحولة بين الروح والعالم )[3]

ان محاولة الاحاطة بعالم البريكان الشعري نصاً ووجوداً تقودنا – إجرائياً – الى ثنائيتين مؤقتتين : الاولى ثنائية الوجود / عزله – حضور / والثانية ثنائية النص / صمت – كتابة / وبذا فان تحديد أحد طرفي هذا التقابل يعني تحديداً للطرف الاخر كما يمكننا الانتباه الى فاعلية بنية الاقصاء مجسدةً بالعزلة أو الصمت في مثل هذا الجدل .

ان عيّنةً من نوع ( عوالم متداخلة ) التي يمتد تاريخ كتابتها ١٩٧٠ – ١٩٩٢ تصلح للحديث عن مثل هذا المعنى وهنا لابد من تامل صفة ( التداخل ) كاشارة الى تقابل ضمني يسبق فعل التداخل ، ولعل اعتناء الشاعر المفرط بعناوينه يعد ممهداً لالتقاط بنية الاقصاء في عناوين قصائد المجموعة وهذا ما يظهر من خلال استنطاقها استنطاقاً اولياً حيث نقرأ ( قداس لروح شاعر على حافة العالم / دراسات في عالم الضمور / مدينة اخرى / الغرفة خلف المسرح / النهر تحت الارض / الكهف العميق / غرف للعدم / مدينة خالية / عالم في البرق / المأخوذ .. )

ان استبصاراً لفاعلية الاقصاء في مثل هذه الموجهات القرائية الاولى / العناوين / يقودنا الى تشخيص نوعين من انواع هذه الفعالية :–

١ – إقصاء ( مكان ) وهذا ما يمكن ان نلمسه في طائفة منها ( قداس لروح شاعر على حافة العالم / عالم الصخور / مدينة اخرى / الغرفة خلف المسرح / النهر تحت الارض / الكهف العميق / عالم في البرق ) وهنا يظهر إعتناء الشاعر ايضاً باستيعاب ابعاد المكان وجهاته المتعددة : –

- قداس لروح شاعر على حافة العالم
- الغرفة خلف المسرح
- مدينة اخرى

إقصاء أفقي

- النهر تحت الارض
- الكهف العميق
- دراسات في عالم الصخور

إقصاء نحو الـ ( تحت )

- عالم في البرق

إقصاء نحو ( الفوق ) .

٢ – إقصاء ( معنى ) : إن إقصاء المعنى يعني ثبات المكان وتحولية المعنى وحده وهذا ما يمكن ان نفهمه من خلال الموجهات التي إخترناها في هذه الطائفة وهي ( غرف للعدم / مدن خالية / المأخوذ ) إن العدم – هنا – بوصفه ( لا وجود ) ينافي التحيز في مكان مثل ( الغرفة ) ، و ( الخلاء ) يسلب المدن اهميتها كامكنة كما ان ( المأخوذ ) بفضل تذبذبه بين دلالتي ( الموجود / اللاموجود ) يضفي بلبلةً على معنى وجوده ليصبح بذلك لحظةً تقف ما بين ماضٍ لا تعرفه وبداية غامضة :–

مسحوراً بنداءٍ لا يفهمه
منتزعاً من مملكه الافراح الارضية
مغترباً حتى عن نفسه ..
يخطو نحو الباب .[4]

إن إقصاءً من هذا النوع يعد واحداً من المهيمنات المضمونية في عالم البريكان الشعري حيث نجد مرادفات لهذا المعنى خارج حدود المجموعة التي اخترناها ( عوالم متداخلة ) وبامكاننا التذكير بـ( اسطورة السائر في نومه ) او ( فقدان ذاكرة ) لنصل الى القول بان ( المأخوذ ) كثيمة شعرية هي تنويع على ( اسطورة السائر في نومه ) تنويعاً يصل حدّ التطابق :–

( ماضيه لا يعرف الا انه بعيد
بداية غامضة من حلم مديد
ليس له مدى ..
حاضره ليس له صوتٌ ولا صدى )[5]

اما في قصيدة ( فقدان ذاكرة ) فاننا نستجمع دلالة ( الماخوذ ) و ( السائر في نومه ) لنستشعرهما معاً في دلالة ( الفقدان ) لذا فان متابعة سير فعالية الاقصاء في تجربة الشاعر تسهم - كما نعتقد - في إضاءة بعض جوانب هذه التجربة ولعل الصمت / صمت الشاعر البريكان واحد من الموضوعات التي إتسع فيها مجال التاويل والدراسة وبامكاننا أن نشير اليه - الآن - على انه فعل من افعال الاقصاء المقصود ، بامكاننا ان نفهم الصمت على انه اقصاء للقول او الكلام وبذلك نستطيع ان ننفي مسالة ان يكون هذا الصمت عزلة إجتماعية او سلوكية - بالتعبير الشائع - كما انه ليس حبسةً بايولوجية بمعنى الامتناع عن القول او فقدان القدرة عليه إنما هو - على وجه الدقة - إتقان للقول وإتمام لرسالته التي لا يمكنها ان تتصل الا بهذا الانقطاع وبذا يصبح الصمت موقفاً / نقصاً يتحقق من خلاله الكمال وليس الحساب هنا حساباً رياضياً بل هو حساب القيمة كمّاً ونوعاً فاذا كان الصمتُ نقصاً في الكم فانه - بلا شك - زيادةٌ في النوع وترصينٌ له . إن خصوصية القول الشعري عند البريكان تنبع من خصوصية الافكار والتجربة فاللغة بالنسبة للشاعر تتخذ مساراً يدعو الى التفريق بين شاعر ( يستخدم ) اللغة وآخر ( يخدمها ) حيث تقف - عنده - في مواجهة مع موضوعها كما يؤكد طهمازي في احدى دراساته ( إن لغته تُنسى الى حين تكشف الموضوع فنراه ثم نراها )[6] .. إن هذا الضمور يعني هيمنة الموضوع بالنسبة للشاعر حيث ( تبلغ اللغة لديه في بعض الاحيان درجة من الافول داخل الشعر والموت فيه )[7] ولعل تاويل الناقد طراد الكبيسي يقع في الصميم من هذه المسالة : ( إن البريكان يميت اللغة على نحو ما يموت الكلام لدى المحبين في اول لقاء مع محبوباتهم ، في المادة حيث تصبح اللغة هي المادة ( الفكر ) ، حمالة اوجه ، موقعة .. ممتلئة )[8] ان مثل هذا التاويل يقودنا الى استنتاجين : الاول / يؤكد معنى ( الانخطاف ) انخطاف العاشق المتصوف في حضرة ( المعشوق ) وهو معنى لم يقع بعيداً عن المسحة الصوفية التي تطبع افكار الشاعر في احيان كثيرة وبالذات نجد ان موضوعة الانخطاف هي جوهر الشعر بالنسبة اليه كما اكد ذلك في احد حواراته المنشورة ( إن التحليق فوق اعراض العالم ليس ايثاراً لمفاهيم تجريدية بل هو انخطاف داخلي وتجربة روحية )[9] اما الاستنتاج الاخر فهو الاشارة الى نوع من التوحد بين الحامل والمحمول ( حيث تصبح اللغة هي المادة / الفكر ) وهي وحدة صوفية في معناها العميق الامر الذي يدعو الى تذكيرنا بقصدية الشاعر جبار النجدي في إختياره لمفردة ( الحكيم )[10] كصفة يطلقها على تجربة البريكان اذ تتحقق الحكمة من خلال هذا التطابق الفذ بين شطري التجربة رؤىً وسلوكاً .. وهنا ينبغي ان نعود الى مدخل هذه الورقة / الثنائيات التي بشرنا بعودتها الى درجة من الوحدة والتداخل ولعل هذه المسالة هي سر الجدل الذي يحيط بتجربة الشاعر البريكان ، فالصمت - إذاً - ليس منفصلاً عن الكلام وليس نقيضاً له ، العزلة هي وجوده الاشد كثافة من الوجود / الغياب حضور والنافذة التي اغلقها الشاعر لم يغلقها بل سحب العالم والاشياء من خلالها .. نافذة الشاعر التي تتسع لكل شيء .

إنه لا يصمت بل يقوم بعملية اخرى كما يقول الناقد محمد الجزائري / هذه ، العملية هي ( طَيُّ التعبير ) والطيُّ - هنا - تكثيف للوجود وإيجاز له ( بدأ بالايجاز في الشعر - بنائية القصيدة حداثوياً / وانتهى بايجاز الحركة خارج الصخب اليومي )[11] إن الشعر يكتسب من خلال هذا السلوك درجة من القداسة تصل به الى مرتبة ( المضنون به على غير اهله ) كما يقول المتصوفة ، وهنا ينبغي ان نعلّق على مقولة الشاعر حسين عبد اللطيف ( إن التوحد لا الصمت - كما يقال - يشكل بالنسبة له جانبيةً آسرة )[12] لنقول ان الصمت طريقة الى التوحد وبوابته المقدسة ، واذا اردنا ان ندرك عمق العلاقة بين الخلوة او الصمت في مواجهة الخطاب فبامكاننا العودة الى تاكيدات الصوفية على هذا المعنى ومن بينها تاكيدهم على فكرة الاوحد الذي يحيا في ذاته ( صامتاً كالقبر ، هادئاً كالموت ) او على حد تعبير القديسة تريزا الابيلاوية ( وحدَةٌ مع الله وحده )[13] إننا نكتفي بالاشارة الى العمق الصوفي الذي يقف وراء عزلة الشاعر وصمته وهما سلوكان يستمدان من رافد واحد اذ ان العزلة اقصاء الكائن لنفسه خارج حدود السطحية والتفاهة اليومية بينما الصمت اقصاء ( فعالية ) لا تجد كمالها الا في هذا الاقصاء .

- ● -

**هوامش :**

( ١ ) الجملة ماخوذة عن نص ( نوافذ ) / الاقلام العدد ( ٣ - ٤ ) / ١٩٩٣

( ٢ ) حاتم الصكر / محمود البريكان - فضيلة الصمت الذهبية / القادسية في ٢٨ ت ٢ ١٩٩١

( ٣ ) حوار مع الشاعر البريكان / مجلة المثقف العربي / العدد ٢ آذار ١٩٧٠

( ٤ ) قصيدة ( الماخوذ ) / مجلة الاقلام / العدد ٣ - ٤ / ١٩٩٣

( ٥ ) قصيدة ( اسطورة السائر في نومه ) مجلة الاقلام / تموز ١٩٨٧

( ٦ ) - ( ٧ ) عبد الرحمن طهمازي / دراسة ( سيادة الفراغ ) الاقلام تموز ١٩٨٧

( ٨ ) طراد الكبيسي ( شيء من الذاكرة / شيء من النقد ) الاقلام / العدد ٣ - ٤ / ١٩٩٣

( ٩ ) حوار مع الشاعر / مجلة المثقف العربي / العدد ( ٢ ) ١٩٧٠

( ١٠ ) الشاعر جبار النجدي / ثلاثة حكماء وثلاث رؤى / الجمهورية ٥ / ٧ / ٩٤

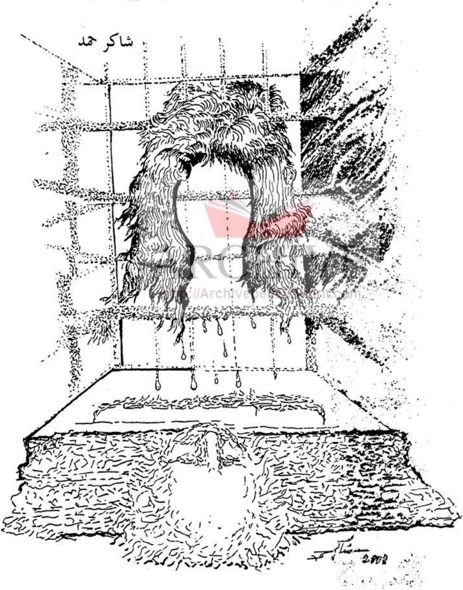
( ١١ ) محمد الجزائري / انتماءات الاحادوي / القادسية / ٥ - ٤ / ١٩٩٣

( ١٢ ) حسين عبد اللطيف / الاقلام / ٣ - ٤ / ٩٣

( ١٣ ) عبد الرحمن بدوي / الانسانية والوجودية / دار القلم - بيروت / ١٩٨٢

# تخطيطات الى السائر في نومه

شاكر حمد



# ١ ـ بورتريت لمحمود البريكان



الصورة الفوتوغرافية التي تمثله ترجع لزمن ابعد من تلك اليوم الذي توقف فيه عن التامل نهائيا . وتوقفت عيناه في نقطة ثابتة في السديم الذي كان يعرفه ...

اعددت له تخطيطاً بالقلم الرصاص ومجموعة تخطيطات بالحبر وخلال تلك كنت ابحر في ملامحه بالالوان وصولًا الى هواجسه قبل امتثالها في زمن محدد .

اكتشفت ترسبات ذاكرتي واخطائي تسير معي ، غالباً ما نعتقد ، نحن الرسامين ، ان تصوير هواجس الاخرين ما هو الا ضرب من هواجسنا ، وان وجوه الناس هي انعكاسات لدواخلنا .. فيناى عني حيناً ويعود للظهور حيناً آخر . لا أبالغ اذا قلت انه صار وجهاً شبحياً في نافذة ، من إحدى نوافذه ، التي تصرّ فيها الريح وتصطخب السماء في ماوراءها وزائراً ليلياً من رواد نومه . كنت ابحث عن السر الذي يغيبه عن الظهور ويخطفه مخلفاً فجوة من رماد توحي بكائن صامتٍ غريب .. ذي ابتسامة غامضة محيّرة .

وجه يميل الى الاستطالة ، بعين الرسام الظاهراتي ، مشرق بالحيوية والتورد ، انف بارز منحوت باعتدال ، وذقن يطوي تغضناً كالاسرار الهادىء بالصمت والثبات ، فم راسخ الخطوط ، يظلله شارب رمادي كثيف ، يوشك ان يفضي باشارة او ابتسامة ، عينان واسعتان بعمق رجولي ووسامةٍ بزية ... تستجيب عينه اليسرى لتخاطرات العالم الارضي ، بينما تذهب عينه اليمنى ، بعيداً نحو الارتفاعات والغيوم والبروق والرؤى الخيالية . أرى في هذا الانشطار لشعاع الرؤية ، باتجاه عالمين ، أحدهما أرضي فيزيائي وأخر كونيّ ما ورائي ، وكلاهما انعكاس للداخل الابداعي ، محترف الفعاليات العقلية المزدوجة الرؤية ، العالم الباعث للمرئيات والحركة ، والاخر الساكن المتامل في آن واحد .

ظلٌ غامق لحاجبين كثيفين ، كمظلتين فوق العينين ، جبهة عريضة وبيضاء ، كثافة الشعر الرمادي عند الفودين وفوق الاذنين ، تشوش يحلل عناصر الوقار والعظمة ، تاصل في الشخصية ، يتطاير الشعر الرمادي كانتفاضة الكلمات الصارخة قبل ان تقال او تُقْتل في الكتابة .

ان رسم هواجس الداخل على الوجه يستوجب ادراك المادة القادرة على الافصاح عن الحقيقة الانسانية لعالمه ، الذي تستحوذ عليه الزرقة ، وتصطخب سماواته ، عالم المدن المتحجرة والكهوف وما وراءها من مدن غير مرئية ، يكشفها البرق بشكل خاطف ويغيبها الضباب . ولو اطلقت اهوائي نحتاً لا رسماً ، كما يفعل هو في قصائده ، لاتبعت اسلوب « جياكوميتي » في نحت وجه « دييكو » والموديلات النصفية التي حفرتها الازمنة . لكن الوضوح المعبر عن الحيوية في بشرته زادني شوقاً الى رسمه بالالوان الزيتية .

اترقب ظهور احاديثه القصيرة العابرة وهدوئه وهو يروي اعجابه بمعرض « جماعة الظل » عام ١٩٧٠ ـ قاعة جمعية الاقتصاديين في البصرة ـ وكان مسروراً وهو يرى نتاجات من طراز جديد ، تواجه جمهوراً مخدراً باعتقادات مسطحة عن الواقع ، ووظيفة الرسم والفن عموماً .

ويبدي اراءه حول الفن المعاصر والاساليب التي برزت في المعرض من تجريد وسريالية وفنون بصرية ومعالجات جريئة للخامات والسطوح الناتئة والمضلعات والمرايا والخشب « المزاوجة بين الرسم والنحت وبحضور الفنانين المشاركين في المعرض ، علي طالب ومحمد الزبيدي وسلمان البصري ونجاة حداد وموريس حداد وعبد الله ومؤيد عبد الصمد وكاتب هذه السطور ... اتذكر حديث محمود البريكان معي وهو يذكرني بموقف جواد سليم ازاء الجمهور الذي صدم باعمال جماعة بغداد للفن الحديث » ـ ( ان الذي يطالبك برسم النهر لا يريد صورة النهر ، انما يريد منك نهراً حقيقياً ، يريد امتلاك النهر )

كان الشاعر يرى في موجة الحداثة التشكيلية الرائدة اوثق الصلات مع تطورات القصيدة العربية شكلًا ومحتوى ، وتجديد الرؤية الابداعية في الثقافة العربية وهو من ابرز روادها . أتذكر انه طلب من الشاعر حسين عبد اللطيف الكتابة عن معرض « جماعة الظل » قبل نقل المعرض الى بغداد .

الوجه الذي اترقب حضوره في اللوحة هو ذاته الذي التقيه ماشياً ، حاملًا هموم البيت وهموم الشعر في يوم رعدٍ وقصف من أيام عام ١٩٨٦ وماتلاها . الوجه المتكرر في المقهى عند جسر سوق الهنود ، المقهى التي كان يسميها « المرصد » أوائل السبعينات .

# ٢ ـ الوجه والنافذة

في مرثياته يتشكل الوجه داخل اطار ، ينبعث التساؤلات ما بين



الانا والمحيط منظور للطبيعة الانسانية تؤطره نوافذ ، توحي التكوينات بانتمائها الى عالم التشكيل المكاني سلسلة من الوجوه والنوافذ تحيي تتابعاً من المشاعر الرمزية المنبثقة من الصخور ومن تضاريس الطبيعة واصواتها وعواملها الفيزيائية ، بين الوجوه يطل وجه الشاعر من الصخرة الازلية ، مهشماً يمتص الامطار ، يتوهج بالبرق :

« للنظرة الثانية
تمثال وجهٍ صارمِ الافق . »

ويتكرر الظهور كلما ظهرت النافذة ، خيالاً شبحياً يكشفه البرق ويخطفه في لحظةٍ واحدة ويترك رماداً من التساؤلات .. يخلف صورةً صامتة ونظرة رعب :

« نفسه ، مرةً بعد اخرى يحوم على النافذة
نفسه ، ذلك الوجه ، مرتسماً من وراء الزجاج
في الليالي المملّة وقت هبوط القمر . »
..........................
نظرةٌ من عذاب ورعبٍ
وتغيبه الريح ثانيةً
... »

في تصوراته انه يتجلى الوجوه بتكوينات تتوالد من ذاكرة الرسم او النحت ، محفورةً بالازمنة ، تماثيل منخورة وتواريخ متآكلة تعود الى عصور الكهوف ، يتخذ الشاعر لحظة المفاجاة بازاحة الطبقات الارضية ومواجهة المشاعر الحية للكائنات الطبيعية ، كالوحوش التي أسيء فهمها ، ويكشف الصمت للوجوه المتقابلة ، حوار المصائر المتضادة ، وتعاكس الرؤية المصيرية المتشبثة بالبقاء ، ويظل السؤال مرسوماً على جدار الكهف ؛ اي الوجهين هو الباعث للفناء ، ومن الضحية :

« حين انفتحت دائرة الضوء
من أول مصباح يدوي
فاضاءت رسم الوحش الرابض في الصخر
حدّق أول انسان في وجه الوحش
اختلج الوحش وحدّق
في وجه الانسان . »

ان المخلوقات الغائبة عن اليقظة ، هي مخلوقات الابداع الوجداني غير الخاضعة لاهوائنا في حالة استطرادها ، دون قيدٍ او شرط ، داخل اروقة لاوعينا المترامية وهي قابلة للتحول والتجريد وتشع فيها الرموز . رموز التجسيم والشكل واللون والمكان في محيط ارتحالات الشاعر غرفة واحدة ، ونافذة واحدة ، والمكان في اعلى قمة وهمية الطبقة السابعة في زقورة التامل حيث تنفتح النافذة نحو الاعلى ، بمعنى ان الرائي السارد ، والشاعر ، ينظر وهو مستلقٍ وعيناه في السماء . وفي الاعالي صورة لكون يتسع ويتشكل بالتكوينات الاسطورية ، ومن الاعالي تعلن المخلوقات الحجرية نهايات عصورها ، تتساقط من اعالي الفنارات الى اعماق المرافيء الغامقة الزرقة .

يحيط هذا العالم سديم لا نهائي من العواصف والبروق والزرقة الابدية ، الخلفيات الشبيهة بجحيم دانتي والافاق الواطئة لسلفادوردالي . لوحات قائمة من هناك لا محالة ، انفتاح لدائرة الضوء لبزوغ الوجوه الاتية من اعماق المجهول ، اطارات النوافذ ترسل الرؤى المتتالية ، يتطلب الامر تعاملاً حسياً ملموساً مع القصائد والتوقف عند السطوح والكتل وذلك النسيج التشكيلي الذي تحاط به الرموز ، ومن ثم النظر في شمولية المحيط الذي تتوالد فيه الصور ، والفراغات المرعبة التي لا تغادر الذاكرة .

تلك هي الخلفيات التي تحيط وجوهه الاليفة ، خلفيات ذات غليان

« طرق تنطلق
كالاشعة نحو مراقي السماء
سحب تتصادم اذ تحترق
وفضاء يشق سطوح فضاء
انهيار الرعود
وتدهورها في التخوم . »

اما الوجوه التي تلاحقه وتفتح نوافذ لياليه المملّة فوجه امرأة يعاود الظهور ووجه آشوري ووجه عيسى بن ازرق ووجه الانسان القاتل ، والطارق المجهول المرتقب ، وجه المنية ووجه الضحية على جدار الكهف والوجه الانساني المفترس وجوه قابعة في الحفريات ووجوه في دائرة الضوء .

« الوجه مرتعش الشفتين يغمغم
أيُّ ابتهالٍ خفيّ
وأية حشرجةٍ صامتة . »

## ٣ ـ الكائن الاسطوري

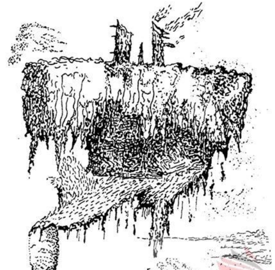
هو المخلوق الحالم ، السائر في نومه ، الراصد فوق منصت الرخامية ، متحجر يمط حلمه ، ينتظر القادم المجهول ، يروى لنا تعاقب الازمنة ، هو حارس الفنار وعيسى بن ازرق السائر في نومه ليلاً الى الاشغال الشاقة ، لاننا نعرفه ، وقد نلاقيه

« اروي لكم عن كائنٍ يعرفه الظلام
يسير في المنام أحياناً ، ولا يفيق . »

.....

« وقد يكون بيننا الان ، وقد يكون
في الغرفة الاخرى ، يمطُّ حُلمه العتيق ! »

يتخذ السارد للرؤيا ، في الغالب ، مراصد علوية وزوايا متعددة ليروي كشوفاته ويصرّح بها وتأكيداً على مصداقية رؤياه ، يدخل في التفاصيل المرصودة من الاعلى حيث يتضاءل الافق ، يستحوذ على المشاهد الارضية منظور جوي ، كالمنظور الذي ساد في رسوم عصر النهضة الاوربية وحققه ليوناردو دافنشي في بعض لوحاته ، وبشكل جلّي ، في « الموناليزا » مستخدماً الخلفية لمنظر الطبيعة الخيالية المفتوحة من الاعلى ، بالتوآءات الوديان والتضاريس الارضية العميقة ، وكان زوايا المنظور لمشهد الخلفية قد رسمت بعين الطائر فيما تحقق رسم البورتريت من الزاوية المواجهة تماماً .. هناك عالم يمتد منخفضاً في العمق ، عالم ما بعد الواقع ، ويفسر الهاجس الداخلي للموديل ونظرته المحيّره وللرسام ورحلته في الحلم .. وتذكر الكائنات الاسطورية ذوات المنصات الرخامية والفنارات بلوحة سلفادوردالي « المسيح





المصلوب » وفي هذه اللوحة يحقق دالي الاحساس بالفناء من خلال منظور مرعب ومتلاشٍ في افق هابطٍ اسفل اللوحة ، يكاد ينعدم في طبقات كونية مزدحمة ، بتدرج طبقات متكررة من السماوات الصاخبة والقاتمة الالوان والتكرار المخيف يضع المشاهد في نقطة خارج المنظور الكوني ، نقطة الرصد اللاممكنة والتي يتعذر تحديقها في أية لحظة ماعدا لحظات التشكل في تكوينات الرؤيا ...

وسط ذلك العالم المرئي يرتفع الصليب الى الاعالي حاملاً المسيح

المعلق الذي يخفض رأسه باتجاه الكون الذي يغادره صعوداً .. ذلك هو منظور العالم من مراصد محمود البريكان

«هذا انا مرتفعٌ ، أواجه العيون
أشلها
أنهض في نهاية السكون
حوادث الدهر ، ورعب المائه التاسعه »

ويكشف المنظور العلوي اسراراً مخبأةً في الاعماق للظواهر الغامضة لاجناس الكائنات بصورة شمولية ، الامر الذي يتعذر اكتسابه بطرائق السرد الاعتيادي المعتمد على اوصاف الاشياء ذاتها ،

« في القاع ، تنتشر النياشين المدورة الصقيلة
وتقرُّ أسلحة القراصنة الكبار . »

## ٤ ـ المدينة المتحجرة :

« الارض بحرٌ من الزرقة الساطعة
البيوت
فجاةً تستحيل شواهد من مدنٍ دارسه . »

مدينتان للرؤية المعلنة ، احداهما للظواهر الوهمية والاخرى للحقائق غير المكتشفة ، تفصل بينهما لحظات تجلٍ مفاجئة ، كوهج من البرق الخاطف ، لحظة السطوع الفاصلة والتحولات ومدينة الشاعر مرئية في جزء من الثانية ، وفي ذلك الفاصل الزمني يكشف الصورة الحقيقية لما بعد الواقع .. نشاهد ؛

« وراء المدينة حيث تشع العمارات
حيث تدور الميادين ، حيث تعج المتاجر ، هناك مدينة اخرى
هناك مدينة الاشباح والاصداء
ساكنةٌ تقلب ذكريات رجالها الموتى
وراء مدينة الالوان والاشكال
والضوضاء والحركة
هناك مدينة اخرى

تتشح بلون من الوان الليل « من الزرقة الساطعة » وهي داخلياً مدينة هياكل متحجرة ، بيوتها ، منصاتها ، طرقاتها من الصخور والرخام ، غير ان سر البقاء كامنٌ في جدرانها وكهوفها .. يطوقها افقٌ مائلٌ ، كما لو كانت نهاية العالم الارضي .

في عام ١٩٩٠ يصورها ، وربما شملت الصورة كافة سنوات الحروب ويدرك معنى الصورة هذه من عاش هذه السنوات في البصرة في الثمانينات ومطلع التسعينات

« في بعض اسفاري

دخلتها مدينةً صامتة
خاليةً من أثر الاحياء
ابوابها مغلقة
ساحاتها تلعب فيها الريح
لكن اضواء شبابيكها
تسطع طول الليل
من يضغط الازرار ؟ »

وفي مكان ما يتوسط المدينة ذلك الرمز الازلي للمرأة ، وهو نصب المدينة ، او يكاد ، شبيه بنصب زادكين « المدينة المدمرة » لكنه يعتمد لحظة الاستيقاظ من العدم ، التركيب المنظور للهواجس المتوالدة مع انبعاث الروح في الحجر ، وولادة الحياة ؛

« وفجاةً رأيت ظلَّ امراةً تختلج
على منصةٍ من الرخام . »
...
« وقلت يا حواء
اتعرفين من أنا ؟ آدم .
لكنها لم تفهم اللغة . »

ان ما يستهوي الرسام في شعر محمود البريكان هو الفضاء الوهّاج « كالزرقة الساطعة » الكاشف للاسرار . التوالدات الصورية وعلاقات المخلوقات المتحولة .. الكهوف والرموز على صخورها ، تحييها حزماً ضوئية فتوقد المشاعر الفطرية وتعابير البراءة الصامتة في وجوه المخلوقات ..

والابلغ اثارةً للاحساس بالتجسيد المكاني للقصيدة ، تلك العناوين الغائصة في حقل الاسرار والغموض ، خطّان متوازيان ، القوة الطاردة المركزية ، دراسات في عالم الصخور ، بلّورات .. وغيرها وهي عناوين توحي بالعالم الذري والمشغل الفيزيائي الكامن في الصورة الميتافيزيقية للرؤية .

تعيد هذه التقنية فعاليات حركة « الباوهاوس » في الرسم والنحت والمعمار ، ان الشاعر يستضيف العناصر الطبيعية التي توفر للمبدع ركائز اولية لعمله ، ليمضي في اعادة تشكيلها بتجنيسها وفق علاقات جديدة ، فالمعادلة الفيزيائية تعني في الرؤية ( الابداعية ) جملة من التخيلات القابلة لانتاج افعال خيالية اخرى ، ان المعادلة والكلمة والرقم ماهي الّا عناصر تجريدية تنظم فعالية عقلية محددة .

ويشبه عمل الشاعر البريكان الحلم الذي اعيدت صياغته على ايدي الرسامين والنحاتين ، اولئك الذين اخضعوا العنصر الطبيعي غير الحي ، والمهمل ، باعادته الى الظهور ، خارج المفاهيم التي تفسر الوظيفة الشيئية لذلك العنصر . ومنها محاولات التجريديين والسرياليين والدادئيين . فهو يشكل بناءه الاسطوري تشكيلاً اقرب الى النحت منه الى الرسم ، تكوين للبناء اليقظ لعالم الاسطورة يتكون من رحلات وهواجس يردبها سائر في نومه ، كالنحات السريالي الذي يطرح رموزه ، بدءاً من فصلها الاخير ... وتتوقف القصيدة حين يستيقظ الشاعر ويعود الى العالم الارضي من جديد .

## رؤية سينمائية في قصائد (محمود البريكان)

# القصيدة معبرا عنها بأدوات السينما

فراس عبدالجليل الشاروط

منذ البدء اتخذ الشعر مكانته المقدسة في مسيرة الامم بوصفه دائماً المعبر عن كل خفايا البشر وآمالهم من خلال ( صورة الكلام ) . وبتطور الحياة ومتناقضاتها تطورت وسائل التكنلوجيا والاتصال واصبح للصورة حضور كثيف في حياة الناس ، واحتلت المرئيات ( سينما ، تلفزيون ، فديو ، حاسوب ) مخيلة الفرد ( الشاعر ) وبدأت العين ترى بصورة اخرى وبدأ الشعر ينمو نحو لغة ( كلام الصورة ) .

ولمحمود البريكان مكانة مهمة في القصيدة العراقية ريادةً واتجاهاً . كان ولا يزال رجلًا متالقاً ضابطاً بالشعر والحياة ، ومن خلالهما استطاع ان يترجم وعيه بها الى صور كلامية طافحة بكل مفردات اللغة وايقاعها ، وكلام صوري يحمل كل تجديدات القصيدة الحداثوية - ان صحت التسمية - نعم لقد احال الحياة بكل صعوبياتها ومتناقضاتها وجمالها الى شعر مثلما يمثل الشعر لديه بكل ملكوته حياة تستحق ان تعاش ، وبقيت هذه الجدلية ( الحياة والشعر ) مركز فكره وبؤرة اسلوبه وجذوة توقده وقلقه مما تحيله هذه الجدلية الى جدلية اخرى هي ( الموت / الحياة ..... الوجود / الشعر ) . ولو ان البريكان لم يخلد الى الصمت كل هذه الفترة الطويلة ( مع ما للصمت من دور سلبي وايجابي ) ، وتتأتى ايجابيته من مكانته المهمة في الوجود الانساني ، فيما تكون سلبيته من عزل الفرد عن ركب التطور الحاصل في دراما الحياة وبالنسبة للشاعر دراما اللغة / الشعر والى اين يسير ) لكان قد لعب دوراً مهماً في ضمير القصيدة العربية ، ولكن خروج هذا البركان البريكاني الشعري في السنوات الاخيرة اعطى لهذه القصائد سمة الوثيقة الفنية لما تحويه من صراع بين الانسان والحياة ، اشعاره ضاجة بالصور الناطقة وايضاً حاملة لادوات السينما وتقنياتها .

### ١ - البريكان الشاعر سينارست :

ربما كانت السينما اقدر الفنون السردية على ترجمة ما يعتمل في مخيلة الروائيين عندما قدمت وأرتنا كل تقنيات السرد من استباق واستعادة ( Flash Back ) بصورة مجسمة مرئية ، فقد يستخدم الشاعر اسلوب المزج الدرامي بدون تعدد اصوات بل مجرد حساب ومرجعية للذات كما في قصيدة ( الطارق ) فالبطل يتساءل عن الطارق خلف الباب ، والجواب ياتي من قرارة النفس انه رسول من الغيب سيحمل دعوة خاصة ومهر لاجل الرحيل ، وبالتاكيد انه السير المبجل ( الموت ) ، وتشابهها ايضاً قصيدة ( الماخوذ ) فالبطل بعد ان ينهي مهمته بترك الاشياء خلفه ولا يجد في النهاية الا الظلمة وصوت نفسه ، انه مقترب حتى عن النفس ويصبح الكلام هنا هو كلام الصورة الاخيرة والتي تبقى ماثلة في ذهن المتلقي :

مسحوراً بنداء لا يفهمه
منتزعاً من مملكة الافراح الارضية
مغترباً حتى عن نفسه
يخطو نحو الباب .
يترك خلفه
امرأة مطفأة الوجه وطفلاً
يحلم في مرقده
وكانسان مسلوب الروح
يترك كلباً لا يعرفه
وخزانة كتب لم تقرأ
وحسابات مصارف
وكانسان آلي
يخطو نحو الباب
يخطو نحو الباب المفتوح
يحدق في الظلمة
وتحدق فيه
ويُصيخ الى همس لا يسمعه في الكون سواه
وبلا رفة جفن
يخطو .....

وتاتي قصيدة ( قداس لروح شاعر على حافة العالم ) كنموذج تعدد الاصوات مستمداً فيها روح المسرح الكلاسيكي القديم بما يحويه من ( جوقة واصوات )* مستخدماً ما يشبه طريقة ( المزج Mix ) السينمائي حيث يتسلم الصوت الناطق الكلام من الصوت السابق ، مبتدئاً بالجوقة ومختتماً بها وكان جميع الاصوات هي صدى لصوت الجوقة التي هي - ربما - صدى لاختناقات صوت الشاعر .

القصيدة هنا تتمتع بسمات المشهد السينمي ، اعتمد فيها الشاعر على بناء الاصوات كبناء لمفهوم اللقطة المتفردة ، فكل لقطة / صوت يرتبط بعلاقة باللقطة اللاحقة وفي النهاية تكون عملية المزج هي الجمع بين اللقطات / الاصوات لتعطينا في

النهاية المشهد كاملاً او شريطاً شعرياً كاملاً .

في قصيدة ( مصائر ) يأخذنا البريكان الى عالم دقيق ، عالم لا انساني ولكنه هو ايضاً يحمل ملامح الانسان من صدأ السفينة الى تحنط النسر وانكسار الجواد ، يختار اسلوب السرد البسيط في تكوين بنية المشهد ، فهو يبدأ المقطع بكادر محدد ( صورة )

( ١ ) ( سفينة راسية بجوار الرصيف
تستقر بهيكلها المتآكل
تخفي بداخلها صدأ الازمنة )
( ٢ ) ( هو ذا النسر
نسر الجبال المنيعة والافق المنفتح
( ٣ ) ( الجواد القديم
جواد السباق الاصيل
الذي توجته الملاعب
واحتضنته الغمائم عند الافق
يستمر يجرجر اثقاله )

ثم تبدأ الصور بالوضوح من خلال مشاهد العودة الى الماضي ، ماضي الجواد سيد الملاعب الذي صفقت له الجماهير وهتفت ها هو يجر جثته في الطرق المتربة ، والنسر القاسي لم يعد منه سوى العينين المفتوحتين الميتين تنظران ولا تنظران الى الطلاب المتفرسين بعيون مفتوحة دارسة دقيقة لتكون جسم النسر المحنط ، كانه سينقض على احدهم ولكن ...... اما السفينة فهي تخفي بداخلها صدأ السنين وحتى عندما اعيد طلاؤها وزينت بالمصابيح بقيت روحاً ميتاً ، ولم تعد تجوب المحيطات وتمخر عباب البحر ، بقيت ساكنة مجرد مطعم عائم ، وكان نهاية كل مقطع من المقاطع هو اشبه بانسحاب الكاميرا نحو الخلف الاعلى لتظهر لنا بلقطة عامة مصير الاشياء .

اما في قصيدة ( الغرفة خلف المسرح ) فهي مثل سابقتها مبنية على وحدة المكان وفاعلية الديكور في تطور بنية المشهد ، فالمحسوسات هي اساس لتقديم مستوى الحدث .

مدخل منعزل
ومصابيح باردة
ورفوف
ومشاجب غير مرتبة
ومناضد مثقلة
وزوايا تكدس فيها المناظر والكتل الخشبية
والاصص المتربة
الثياب تغطي الثياب ، ثياب غوانٍ
ثياب جنود ، ثياب ملوك
ثياب لكل العصور
عشرات من الاقنعة
وسيوف حقيقية وسيوف خشب

غرفة المسرح الساكنة
الفت في السكينة عزلة اشيائها

لا يشوش فوضى الكتل ، لا يقاطع صمت الظلال غير اصواتهم عندما يفتح الباب ، ما بين حينٍ وحين ويحرك زر الضياء

فالمشاهد هنا مقدمة من خلال اعتماد فاعلية الزمن ، فالوقت الان والماضي . فزمانية التحول في المشهد تؤكد مشهدية التحول الفعلي للاشياء من حالتها السابقة الى الوضعية الحالية التي هي فيها .

ان السرد كما اتضح يمزج نقطة التبئير مع صوت القصيدة من خلال لحظات ( العودة للماضي ) غير المرئية ولكنها محسوسة من لحظة الفعل الاتي او لحظة التساؤل عند المتلقي عن خلفيات الحدث المبني على خلفية الايهام من خلال تجاور صور ( كادرات ) الحاضر المؤلفة وما نتيجة هذه الحركات من صور ورموز والة في وعي المتلقي الذي بدوره ينتج المعنى من خلال جمالية اللغة .

## ٢ - البريكان الشاعر ممنتجاً :

بالتأكيد ان المونتاج هو عصب اللغة السينمائية ، فهو في ابسط تعريفاته يربط الاجزاء المفككة في نسيج عضوي واحد ، وبهذا فان المونتاج يقوم مقام النحو في لغة الشعر من جمع وربط للاجزاء ، ونظريات ( كوليشوف ) ثم ( ازنشتاين وبودفكين وكريفث ) ليست ببعيدة عن تحديد العلاقة من خلال التعاقب وتجاور الصور ، ومن الطبيعي ان السرد السينمائي يرتكز بالاساس على عملية المونتاج اذ لولا هذه العملية لاصبح الفلم السينمائي وصناعته عملية صعبة ومجهدة ومكلفة ، ويبدو ان المونتاج هو احد العمليات الاساسية في قصائد ( البريكان ) فهو يجمع عوالم ومواقف وصوراً من الحياة ويدمجها في قالب واحد وبايقاع متدفق متخذاً من وحدة الزمان والمكان رابطاً للاحداث . كما في قصائد ( مدينة اخرى ، متاهة الفراشة ، رحلة الفرد ، مدينة خالية ) ولنقرأ مثلاً في رحلة الفرد

داخل القفص الخشبي
في مؤخرة الشاحنة
يقبع الفرد . يبدو عليه الهدوء
يتفحص ما حوله
تنطوي تحته الارض مسرعة
تتباعد عنه المناظر
تنطلق الشاحنة
في الطريق الذي يتلوى ولا ينتهي
وهي تهتز

الى آخر القصيدة ، حيث يتوقف المشهد ( stop cader ) على وجه الفرد الذي يدخل مكاناً جديداً - المختبر - مكان لا يعرف عنه شيئاً ولكن الفرد ليس لديه ما يفعله سوى نظرة ساكنة .

لا يعرف الفرد شيئاً عن المختبر
غرفة الاجهزة
والمجاهر والمبضع الدموي
حيث تصنع من مخه الابيض المستدير
عينات التجارب
من فجوات القفص
ينظر الفرد . يلقي على كل شيء
نظرة ساكنه .

ان اقتران المشهدين ( الرحلة ) وما تحمله من تصورات هي اشبه برحلة سيرك ثم ياتي المشهد الثاني ( المختبر ) ليقلب التصور من خلال الربط بلغة المونتاج والكاميرا / القصيدة هنا تسجل ( توثق ) الرحلة من خلال انتقال وجهات النظر بين ما يراه الفرد من خلف قضبان القفص وبين ما يراه الاخرون والاشياء في الفرد الساكن في القفص . حتى نصل الى مشهد النهاية في المختبر ، من خلال نظرة الفرد على السكون او نظرة السكون على الفرد الساكنة .

تعتمد القصيدة هنا على تغير الامكنة وديكوراتها من خلال نظرة الفرد الى الاشياء التي تتغير امامه في الرحلة ، بينما بقي مكان الفرد ثابتاً من خلال ديكور القفص ، فالديكور الثابت هنا هو طريق لمعرفة التطور الفعلي الحاصل في الشخصية واحداثها ، فعين الراوي / الشاعر هي كاميرا ثابتة مركزة على ديكور المكان ( القفص ) دون معرفة افعال الشخصية ( الفرد ) .

ان هذا التباين يظهر لنا مدى حساسية الكاميرا ( العين ) في رصد متغيرات الرحلة ، كما تظهر لنا القصيدة الزمن المقدم للرحلة بمدة سير الرحلة الطويلة ولكنها تمضي سريعاً من خلال الايجاز والتكثيف في مفردات اللغة المكتوبة . ويمكن ملاحظة هذا النفس الحكائي ايضاً في قصيدة ( متاهة الفراشة ) رغم نهايتها المأساوية ولكنها تحمل نفس مفردات لغة المونتاج من ( بناء سردي ، ووحدتي الزمان والمكان ، ولغة الايجاز والتكثيف ) كما انها تحمل نفس النظرة التشاؤمية الى الحياة وهي تنتهي انها جدلية الحياة / الموت من خلال قسوة الانسان . فبين البداية المبهجة بالاضواء والالوان الى النهاية المعتمة بالظلام والسواد ، تربط حياة الفراشة بمونتاج ذكي وايقاع متدفق وبلغة مونتير حقيقي ، وبنهاية صادقة صادمة .

مهرجان المصابيح
لافتة المصنع الضخم ترسمها نبضات النيون
الفراشة لا تستطيع القراءة
رفت بكل رشاقتها
دخلت وهي ترقص
وانطلقت في رحاب المكان .....
فحزام سريع
جرها فجاة
تلوت على نفسها
وعمياء كانت
أكان دماً ماتقصد من جسمها ؟
رأت نفسها في الهواء
بنصف جناح ... ونصف جسد
ولم ترتعش غير ظل ارتعاشة
وكانت هناك
على الارض تزحف ، نصف فراشة .

٣ - البريكان الشاعر مخرجاً :

ان رؤية فاحصة لاسلوب ( محمود البريكان ) في اخراج قصائده تضعنا امام رؤية ناقده للمجتمع والذات . انه لا يحاكم ولا يقدم المواعظ بل يكتفي بالوصف ويعرض صور عن احوال الناس والاشياء .

ففي قصيدة ( نوافذ ) هنالك ما يشبه السيناريو الدقيق تتوضح رؤاه الجمالية في ذاكرة المتلقي الفاحصة ، فالمخرج / الشاعر هو نفسه صاحب النافذة الاخيرة ( نافذة الشاعر ) وتبدأ الصورة بالوضوح مع فتح النافذة ليهجم صخب العالم ، مشاهد قصيرة ولكنها متراكبة لتنتهي مع اغلاق النافذة / التابوت

يفتحها للنور والريح وعطر الارض
يهجم منها صخب العالم
يغلقها كانما لاخر الزمان
ومثلما يغلق تابوت الى الابد .

بالتاكيد ( الصورة ) الكادر تضم الشاعر وسط فوضى العالم ، فالكاميرا مسلطة عليه في لقطة عامة ، وتتجلى روعة البريكان في عدم الاسفاف والاسراف بالتاملات ، وفي طريقته في التقاط العناصر الدقيقة لما في الحياة وتشكيلها في مشاهد بصرية يخرجها برهافة وحس ويعطي المساحة للصورة فهي الناطقة باسمه ، ويختتم القصيدة بلقطة كبيرة للباب الذي يقفل ( النافذة / التابوت ) وبدون اعادة للماضي ، انها نفس اللقطة للفرد الساكن والفراشة المختصرة .

اما الانتقالات فكانت من كادر الى كادر اي من نافذة الى نافذة ( من نافذة الفتاة الى نافذة الكسيح ثم من نافذة العجوز الى نافذة الطفل ، من نافذة العامل الى نافذة الحب ثم الى نافذة المحطة واخيراً نصل الى نافذة الشاعر ) لم يقدم البريكان سيلاً من الكلمات بل قدم مشاهد مرئية وبشخوص تشعر بهم امامك ولكنهم يتسربون في النهاية كما الرمل من بين الاصابع ، انها لعبة الضوء الكاشف والظل الشفاف الذي ينتهي بالتعتيم التام للمشهد كي تاتي بداية مشهد آخر / نافذة جديدة .

انها الكلمة المختلطة باللغة الجمالية للسينما ، وبالتاكيد ان الشاعر ( البريكان ) ذو وعي حاد بالاشياء وهذا بالضرورة ناتج من وعي بطريقة التقاط العناصر وتشكيلها بلقطات منفصلة تعطي تركيب مشهد متكامل ، فصوره هي التي تتكلم ، والسرد عنده محكم بمونتاج متقن وكل ذلك يرجع الى قوة الشاعر / المخرج وقوة الاسلوب / السيناريو ، وتحديد اتجاه النظر من خلال عينه / الكاميرا في صنع المشهد الكلامي الشعري .

# ترى ماذا كنا نفعل ساعة القتل!؟

مهدي عيسى الصقر

الموت حقيقة معروفة لنا جميعاً . ما هو غير معروف كيف ياتي ، ومتى ، واين ؟ أيجيء بضربات سيف ، على درب صحراوي ، تحت وهج الشمس ، في البادية ، ليس بعيداً عن مدينة ( واسط ) ، كما جاء للشاعر احمد ابي الطيب المتنبي !؟

أم ياتي بزخات رصاص ( ثمة رواية تقول بالضرب باخامص البنادق والرفس بالارجل ) فجر يوم من اب ، في مدينة ( غرناطة ) الاسبانية ، على يد رجال الجلاد فرانكو ، كما دهم الشاعر فيدريكو غارثيا لوركا !؟

أم يشق دربه بضربات سكين ، أو حربة ( لا فرق فكلاهما قاتل ) حتى الموت وما بعد الموت أيضاً ( إذ ما ضرورة خمس عشرة طعنة لا خماد انفاس رجل جاوز السبعين تقضي عليه طعنة واحدة !؟ )

كما فاجأ الموت الشاعر محمود البريكان ، في بيته الصغير ، في حي الجزائر بالبصرة ، نهاية شباط ، من هذا العام !؟

لكن المتنبي كان شاعراً طموحاً يجوب الامصار متنقلاً من بلد الى بلد يبحث عن المال والمجد والسلطان ، ولوركا كان جمهورياً متمرداً محض وجوده على قيد الحياة يستفز رجال ( الكوريلو ) .

يقولون ان الطعنات الخمس عشرة التي مزقت جسده الهش كانت من اجل ان يتمكن القاتل من سرقة مقدار قليل من المال ، وجهاز ( فيديو ) وساعة يدوية ، فاية نهاية عبثيه لحياة شاعر !؟

لا تهم الاسباب ، فالشعراء يقتلون لسبب او لاخر ، وقد قُتل منهم الكثير على مدى التاريخ ( تاريخنا العربي بشكل خاص ) بعضهم دُفن حياً ! فهل تمنحنا مثل هذه الحقيقة المفجعة أي عزاء في موت محمود !؟

ان قتل شاعر أو فنان جريمة مزدوجة : خطيئة انهاء حياة انسان ، وذنب اطفاء جذوة مبدع !

اما اذا كان الشاعر صديقاً عاشرته زمناً .... !

●

تعرفت على الشاعر محمود داود البِريكان قبل اكثر بقليل من نصف قرن ... عرفني عليه الشاعر بدر شاكر السياب . بعد فترة قصيرة اكتشفت ان الشاعرين الصديقين ، البريكان والسياب ، شخصان مختلفان كثيراً من حيث المزاج والسلوك ( ولعل هذا سر الصداقة الحميمة التي كانت تربط بينهما ) . كان السياب انساناً مرحاً يروي الحكايات الطريفة ، ويجد متعته في رؤية الوجوه من حوله باشة وسعيدة ، ومستريحة لوجوده . في حين كان البريكان شخصاً قليل الكلام ، في العادة ، ولا يكون على سجيته في أي مجلس . لكنه يتبسط مع اصدقائه المقربين ويمزح معهم ، وتصدر عنه ، أحياناً ، ملاحظات لاذعة تنم عن ذكاء شديد . كان بدر اذا اتم قصيدة يعلن عنها بلا تردد ، يقريها لاي مستمع يلتقيه . وكنت أحياناً استمع اليه يتحدث عن قصائد ماتزال محض خواطر لم تنضج في ذهنه بعد . أما البريكان فكان يتردد كثيراً قبل ان يطلعنا على ما كتب ! لكنه كان يود لو راى شعره منشوراً . عندما قامت مجموعة من الادباء الشباب في البصرة وبغداد بتأسيس ( اسرة الفن المعاصر ) مطلع الخمسينات ، من أجل مساعدة اعضاء هذه ( الاسرة ) على نشر أعمالهم قدم لها البريكان قصيدتيه الطويلتين ( او ملحمتيه ) « اعماق المدينة » و « المجاعة الصامتة » . الا ان نقص الموارد المالية لهذه ( الاسرة ) ـ التي كانت تعتمد على تبرعات اعضائها ـ حال دون طبع هذين العملين ، وقد ساءه ذلك كثيراً ، وظن اننا لم نفعل ما يجب لاخراج ملحمتيه الى الناس !

بعد ثورة الرابع عشر من تموز عام ١٩٥٨ ، وقيام الجمهورية بوقت قصير ـ وكان البريكان وقتها في دمشق ـ وصلتني منه ، في البريد ، قصيدة منشورة في جريدة اسمها ( النور ) يعبر فيها عن مشاعره . لم اندهش . بدا عمله ذاك أمراً اعتيادياً ، في ذلك الوقت ( للاسف ضاعت مني هذه القصيدة مع ما ضاع من اوراق خاصة ، في فوضى الترحال من بيت الى بيت ، ومن مدينة الى اخرى .. لعلها تظهر يوماً بين ما ترك من دواوين مطمورة ـ ان لم يكن تخلى عنها ) .

غير ان هذا الاهتمام الطبيعي اخذ يخمد ، مع مرور السنين ، وبدا الشاعر يتردد كثيراً قبل ان ينشر قصيدة ، لا بل وصل به الامر حد ان يضع هو نفسه العراقيل في طريق نشر اعماله ، حتى بات موقفه الجديد هذا سلوكاً محيراً غير مفهوم اضر به كثيراً كشاعر ذي رؤية متفردة ، فانتزاع قصيدة منه غدا اشبه بانتزاع ضرس من اضراسه السليمة ، واصبح على المهتمين بشعره ان يقصدوه في بيته في البصرة ، ويتحايلوا عليه ، من اجل الحصول على بعض من قصائده ، او اجراء حوار معه !

في عام ١٩٩٤ التقيت الرسام العراقي المعروف ضياء العزاوي في منزل الروائي الصديق فؤاد التكرلي بتونس، فطلب مني ان افاتح محمود البريكان برغبته اصدار ( البوم ) كبير يتضمن عدداً من قصائده تتم ترجمتها الى اللغة الانجليزية ، ويضع لها هو الرسومات الملائمة ، مثلما فعل مع اعمال الشاعر التونسي ابو القاسم الشابي ، وشعراء اخرين ، قال العزاوي ان مثل هذه ( الالبومات ) الشعرية المعززة بالرسوم تلقى اهتماماً كبيراً ، في الاسواط الثقافية في الغرب . وقد وجدت الاقتراح يخدم البريكان ، ووعدت العزاوي ان ابلغ الشاعر بمضمون فكرته . ولما كنت أقيم في بغداد فقد التمست من الصديق القاص والروائي محمود عبد الوهاب ان ينوب عني . بعد فترة قصيرة اخبرني عبد الوهاب ان الشاعر محموداً لم يظهر حماساً للفكرة ، ووضع شروطاً عديدة تجعل امر تنفيذها شبه مستحيل . وهكذا مات هذا المشروع وهو مايزال جنيناً !

ولكن لماذا هذا الشاعر الاصيل يضع العراقيل ـ هو نفسه ـ امام نشر شعره كلما تقدم به العمر !؟ أكان حقاً يستريح الى الاسطورة التي كان البعض ينسجها حوله من أنه شاعر منعزل عن الناس وعن تفاهات الحياة اليومية ، عزوف عن نشر اعماله ، لا يكترث للشهرة ، فراح يوغل في ايذاء نفسه ، من اجل ادامة هذه الاسطورة ـ كما افترض صديق !؟ اسئلة محيرة ربما استطاع طبيب نفساني متمرس ان يجد لها تفسيراً مقنعاً . هل نظرته المتشائمة هي السبب !؟

كان صديقه السياب ينظر الى الدنيا بعين عاشق ، حتى بعد ان اعجزه المرض ، اما هو فيراها بعين فيلسوف اكثر تشاؤماً من الشاعر ابي العلاء المعري .

في قصيدة بعنوان « اغنية رعب هادىء » قال البريكان :

« ....

....

لانه ليس وراء الموت من عذاب ،
ليس على تمرد ليس على اغتراب ،
عقوبة أقسى من الموت ولا اكبر ،
لاننا جميعنا ناوي الى التراب
يوماً ، لان جوعنا المخيف لا يقهر !
لاننا نحتمل المحال
في دغلنا ، ونطرح الشكوك في الظلال ،
لاننا لابد أن نعيش
نعيش لا أكثر !
هذا هو السد الذي يبنى على الرمال ! »

أكانت هذه النظرة القاتمة الى الدنيا هي السبب في فقدان الشاعر البريكان الحماس لنشر أعماله !؟

●

بعد انتقالي من البصرة الى بغداد اصبحت لقاءاتي بالبريكان نادرة بحكم البعد . وكان آخر لقاء لي معه في آب من عام ١٩٩١ ، في بناية وزارة الاعلام ، في حفل تكريم عدد من الكتاب والشعراء ، كنا نحن بينهم .

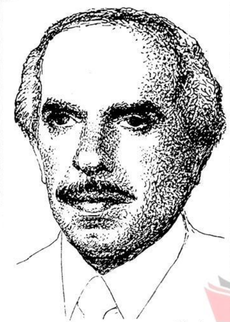
وقد دعانا وقتها الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد الى العشاء في بيته على دجلة ، وفي نهاية الامسية اهدى لكل واحد منا نسخة من اعماله الكاملة حتى ١٩٨٧ . ( كان قاتل البريكان ، الذي جاء الى الدنيا قبل اربعة عشر عاماً قد اصبح آنذاك صبياً تبهره المغريات الكثيرة في الحياة من حوله ، ووجهه ليس غريباً على الشاعر ! )

بقيت أتابع أخبار محمود البريكان عن طريق صديقنا محمود عبد الوهاب ، في زياراته الى بغداد . وفي زيارة له ، قبل مصرع الشاعر بفترة قصيرة قال لي عبد الوهاب مازحاً ان البريكان يسالني عن صحتك ، وعندما أقول له أنك بخير وماتزال تعمل يلوح عليه الارتياح ، اذ ان ذلك يعني أنه ، هو أيضاً ، أمامه فسحة من الوقت يعيش فيها ويكتب قصائده . ( ما كان الشاعر محمود يعرف بالطبع ان جلاده الذي بلغ الان الخامسة والعشرين من عمره ، قد استكمل عدته ، جسدياً ونفسياً ، وغدا اداة قتل جاهزة تنتظر التخطيط ، والظرف الملائم للتنفيذ ! )

منذ مقتل الشاعر محمود البريكان وانا اسال نفسي ترى ماذا كنا نفعل ، نحن اصدقاءه واصحابه ، خلال تلكم اللحظات الرهيبة التي عاشها الشاعر وهو يتلقى الطعنات الواحدة بعد الاخرى ، وحيداً ، عاجزاً ، مرتعباً ، ومحاصراً في حجرة نومه !؟ وباية كلمات كان يتوسل شاهر السكين من أجل أن يرحمه !؟

إنني افترض أن من بيننا من كان يفكر ـ في لحظة الذبح وانبجاس الدماء من الجراح ـ في كتابة قصة ، ومن كان يستمع مستمتعاً الى الموسيقى ، ولعل صديقه محمود عبد الوهاب كان يكتب بعض الخواطر والملاحظات من أجل توسيع كتابه عن ( العنوان ) وثمة من كان يسجل في يومياته ما جرى في آخر لقاء له مع الشاعر ، وآخر منشغل يكتب قصيدة ، وغيره يضحك لحكاية طريفة سمعها جالساً في مقهى ، ولعلي كنت وقتها اكتب رسالة لصديق احدثه فيها عن آخر كتاب قراته ـ غافلين جميعاً عما كان يجري في حجرة نوم البريكان في تلك الساعة !

ولكن أليس هذا ما يحصل دائماً ، في كل مكان ، عندما يذبح انسان ـ او ترتكب مجزرة ـ بعيداً عن العيون !؟



محمود البريكان

# رسالة الى: محمود البريكان: بعد رحيله

محمود عبدالوهاب

**ما من أحد من أصدقائك ومحبيك وقرائك ، ايها الشاعر الكبير ، لم يشغله هذان السؤالان : لماذا عزلتك ؟ لماذا زهدك في النشر ؟**

منذ حزيران عام ١٩٤٨ عندما نشرت أولى قصائدك ( قبر في المرج ) وحتى قبيل رحيلك وأنت تكتب الشعر وتكتنز قصائدك بعيداً عن النشر والتلقي ، والشعراء والقراء من جيلك وما بعد جيلك تستغرقهم الحيرة في مقاصدك ، أنت الشاعر المقتدر ، حتى اتخذت أستثنائيتك ، في العزلة والاقلال من النشر ، سبيلها ، في الوسط الثقافي ، الى ما يشبه الاسطورة واصبح اسمك العلم وحده ، محمود البريكان ، على مدى اكثر من نصف قرن ، في مقولة الاخر نصاً قائماً بذاته ، نصاً بديلًا ومكافئاً لاي نص شعري منجز ، وهذه ظاهرة استثنائية ايضاً ينبغي لمن يتصدى لدراسة شعرك أن يتناولها بعناية وتان بعد تقشير ما تجمّع حول لبابها من أوهام ، لم تكن ترضيك ، ليسطع منجزك نقياً مثل الماس ، وفي أبلغ دلالاته فليست قصائدك الّا طرازاً متميزاً اقتحم مشهد الشعر العربي المعاصر ، ريادةً وتحديثاً ، بجدارة تفرّدك في خلق أرضك الخاصة . كنت تكتب شعرك كما تبصر العالم من حولك ، لم تستعر لغة غيرك بل كنت تصنع لغتك ، ترقى بالكلمة ولا تضيع في زخارفها ، لا تصنع شباكاً للصور والبلاغة ، كنت تحرث أرضك برفوش اللغة من دونما تصنّع ، ذلك ان شعرك يلمس ما حوله في سريّة وبحث وتساؤل لينغلق بانفجار حاسم ومفاجيء لكل ما هو يومي ومرئي وحسّي في بناء يعمل من جديد ، على تقويض ما هو محدود ليتاطر بما هو فلسفي وتاملي وفكري ، وهكذا يكون شعرك لغة ولا لغةً معاً . كيف يأتلفان ؟ . انه استبصارك الحاد الذكي وقدرتك في شعرية الإبداع .

هل كنت في عزلة حقاً ، عزلة منغلقة انحرفت بها ذاتك الى رفض الاخر ، وأقفلت بصيرتك عما حولها من العالم ؟ . لم تكن عزلتك انغلاقاً أبداً ، لكن مفهوم عزلتك ( وليست عزلتك ) نما وكبر وتوسع من خارج مقاصدك الشخصية ، وتاسطر في شائعات محبيك وقرائك ، حتى خلعوا عليك عزلة قصدية منغلقة لا عزلة المبدع ، حين يخلو المبدع الى ذاته ، فمن دون الإنفراد بذاتك لا ينتج الشعر ، ومن دون الانفراد بذاتك تموت صامتاً .

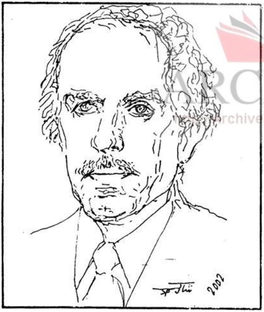
ما أوسع الاحلام وأقصر العمر ، ان لم يتح لك ان تقول كل ما تملك وبما يكفي ، ولم يتح لنا أن نقول فيك كل ما نريد . معذرة فلفرط ما تماهينا معاً لا نعرف من منّا الذي ارتحل .

# الوصية الثمينة

عبدالرحمن طهمازي

حين كان « محمود البريكان » يحلّل تاريخَ القتل والتعذيب وكلَّ فنون إيذاء الإنسان تحليلًا شعرياً متمرساً ، كان فيما يبدو بعد مصرعه يجهّز تاريخَ شعرنا العراقي بوصيةٍ ثمينة تتعلق بدفاع الشاعر الحديث عن العدالة التي لا تتجزأ . إن جوهر شعره منذ أواخر خمسينيات القرن العشرين ، وربما الى آخر آهةٍ ندّت عنه ، هو في تلك الشهادات المتخصصة في بصيرتها وقيمة مسؤوليتها عمّا كان يسميه « إرثنا الاسود » وعن العقاب الذي ينتجه الانتظار العقيم ، وعن تجاوز الإنسان على فن الوجود . إلّا أن مقتله سبب إرباكاً ويقظة لعددٍ منا . لكنه عرف سابقاً وعايش وتوقعَ غريزة الموت بدرجاتها في كل مبدأ من مبادىء الواقع . لا تنسوا ــ أيها الاصدقاء ــ انِ الاستاذ البريكان الذي تعدّون شعره مفخرةً من مفاخر شعرنا الحصينة ، كان أشدَّ التماعاً في تمتعه الجذري بما هو مأمول من خيرٍ وجمال ونبض . إن شيئاً من المعرفة غير العابرة ، المعرفة التي هي شعرية لا غير ، هذا الشيء من المعرفة هو الذي أضفى على شعره موهبة الاستقلال الثقافي التي كانت إطاراً من الاطارات المساعدة لاتصال شعراء الاجيال بتاريخ شعر الرواد في قصيدة التفعيلة هنا في بلدنا .

أصدقائي الاعزاء ؛ قد أجد عندكم عذراً عن هذا الاختزال في وصفٍ يناسب الظرف . أما العاطفة فإن لها أخلاقاً لصيقة بفقيدنا من الناحيتين الواقعية والرمزية ، فإذا كان ممّن يعانون ثقل الوجود وعلى نحوٍ من الصبر الجميل ، فقد كان خفيفاً على أصدقائه وأشيائه . إن هذا الشاعر لم يذهب بعيداً عن الشعر . لم




محمود البريكان

يُفسد ماء قصائده بما هو غير شعريّ .
نَمْ أيها الشاعر بين قصائدك ، فالذاكرةُ تدعوك الى متحفها الطليق .

# قداس القتلى

## مراثية وداع .البريكان

احسان وفيق السامرائي

( وهذه المرة لن نطيل البقاء لانشغاله بالتغييرات الجديدة في البيت ـ تبديل الاثاث !! وهي مشكلة كبيرة عنده !! ولكنه ومنذ شهرين يعاني من الارق وعدم النوم وقد حصلت له على موعد مع الدكتور حسين الجلبي .. !

ـ لن يذهب معك .. سيتعلل كعادته بالوقت ... غداً لا .. بعد غد ! .. انتظر ٠ !

هذا الرجل يشعر بان كل من حوله يشير اليه بالاتهام .

ـ لا تكن قاسياً هكذا ! .. كيف تقول له قد تموت :

... ، ولم تمض الا بضعة أيام على موت قاسم البدر ؟ !

ـ وتاوه ـ حسين عبد اللطيف ! وماذا عليّ ان افعل ؟ يحدد لي موعداً لتوثيق شعره وحين أصل يتهرب ويؤجل ... مائة مرة أو يزيد ... الشك عنده صار مرضاً يحرمه من النوم ! )

[ ومضينا في طرقات العباسية والغروب يلقي ظلاله المتعبة على « شجيرات الجهنمي ... عندما انقضّ علينا ـ عبد الغفور النعمة ـ مثل طائر مرتعب وقد تناثر شعره على وجهه صائحاً بصوت بلا رنين ...

ـ اذاهبان الى البريكان .؟ .. لقد قتل محمود .! .. والشرطة يملؤن البيت ! ]

كان الاول من أذار .!! .. وقد تحققت نبوءتك يا حسين عبد اللطيف !! .. اية لوحة مائية يمكنها ان ترسم .. سبع عشرة طعنة ... في جسد فراشة .!! ..

« دموع الحب جاهزة ومختومة ..

بانواع القوارير ..

عيون الله في كراسة التشريح مرسومة

ثم الاحبار ممزوج بانواع من الخمرِ

ولا يكشف عن سر المقادير »

ـ لم يعودوا يتجمعون عندي مثل الايام الماضية .. اهناك ما يحدث .؟ ..

ـ ما الذي يجعلك تقول ذلك الان .؟ .. فانت لا تحاول الامتزاج مع المسيرة .! .. ترى أما لهذا المنفى الاختياري من نهاية !؟

ـ ويتمتم البريكان .. واحس ملمس يده الناعمة .. ( منذ شهرين وانا اعاني الارق .. صار الليل طويلًا ! )

ربما .. ! فانا مشغول بالتغيير وقد هيات صالة جديدة لنلتقي فيها ...

ـ ولم تراجع طبيباً بعد ؟

ـ منذ خمسة وثلاثين عاماً لم أزر طبيباً باطنياً !

( تاملت شعره الابيض المندوف وعينيه الحمراوين وقد ازدادتا حولًا . ) .. ـ ولم تكن هناك غير لوحة طاحونة البحر .... !

[ ٨ شباط ٢٠٠٢ ]

ـ ثلاثون عاماً والسؤال الحائر يدور ويدور ! . هو لا يحس بوجودك الا عندما يكون في وحدته ، ويوم سالني عنه ـ لطفي الخولي . عندما زار البصرة بصحبة ناظم مجدي ... وأصر على

رؤيته .. اصيب ــ البريكان .. بالذعر في معهد المعلمين ، واستمر يعتذر ويمتنع عن اللقاء الذي اجتمع فيه ( كاظم التميمي ومحمود عبد الوهاب واحمد امين ومحمد صالح عبد الرضا وانا ) !

ــ اربعة وثلاثون عاماً تصافعت فيها الريح والاشجار .. الاحزان والدموع .. ثم غسلها المطر ...

( ــ لا أريد ان اكتب ذكرياتي فهي نوع من الافلاس عند الشاعر ــ ! )

( ٢٤ ايلول ١٩٩٩ )

ــ لقد عودتنا البصرة ان نلتقي .. ! . كنت اسجل الكلمات والحوار ... وظل سفر الزمن يتكور ... حتى عواصف الحروب والمحن والموت لم توقف ذلك الانسيال .!.

الا ان ذاكرة الايام اكثر عمقاً وامانة .!.

ــ وعندما يغيب وجه من الوجوه .. يخلو مكانه .. وقد يستمر اياماً .. ! ولكن سرعان ما يعاود وجه جديد ليملأ المكان . !! . كان النسيان رسالتنا الوحيدة .

ــ مات .. كاظم الخليفة وكاظم التميمي وعبد الرحمن علي والدكتور مهدي جبر وعباس الرباط وعبد الخالق محمود ويوسف يعقوب حداد وقاسم البدر والدكتور احمد النجدي والدكتور منذر عبد الكريم البكر ...

واخيراً .. محمود البريكان ! . !

( اي هذه البلاد السعيدة

ما من روابيك تنمو بلا كرامة )

ــ هولدرلن ــ

ــ احياناً يعودني ــ مثل طائر اسطوري يسمع باخ وهايدن وبتهوفن وموزارت حتى ينسى فنجان قهوته وعندما دعوته لحضور عزف فرقة فينا فيلها رمونيك في مطلع السبعينات ، ظل لاصقاً بمكانه .. اصابعه الطويلة هي التي بقيت تتماوج وحدها بصمت ..

ــ انه يفقد سمعه ... صعدنا سلم عيادة الدكتور مسلم الحسن ... ظل يتمتم معتذراً .. آ .. آ ولم يترك يدي .. ! .

ــ وخرجنا لليل ... فابتسم في فرح ونهر العشار يتموج تحت الاضواء ... آه .. اشعر وكان كل ما حولي قد تغير ؟ ! ... فقد عادت الاصوات التي احبها تتدفق !! ...

ــ وتوقف خجلاً ليشتري كعكاً من ــ تاج محل : ــ

... ماجد وخالد يحبان ذلك !

● ●

## ــ من ايام البريكان . ! .

● الذين يكتبون عني لا علاقة لهم بافكاري فكل تحليلاتهم غيبية ... انا لست منهم ...

روابطهم الفكرية وصلت حدوداً مفككة بسبب الانشائيات والدوران حول الاجتهادات ..

( الاحد ١/ نيسان ١٩٩٨ )

● عاد يحمل صينية مستطيلة .. قدحان لم يتغير لونهما بضع قطع من البسكويت . ! ..

الحيطان عارية .. زهرية غابت ازهارها الاصطناعية

ــ والسجن كيف كانت رحلة . ( ابن الازرق )

( تناثر شعره القطني ... وتنهد .. ومثل طائر حبيس ...

ــ هكذا يتخيلون كل شيء له تجربة . ! .. وانا لم ادخل السجن او اعمل في السياسة ..

ــ وفي قصيدة ــ قتيلة ــ حسبوني انا القاتل !

١٣ نيسان

ــ يقول نيتشه ... لقد علمني دستويفسكي علم النفس .. ! .

ــ عندما اقرأ ــ الجريمة والعقاب .. اشعر بان بعض الناس يقتلون وكانهم يؤدون شعائر خاصة ليس فيها ما يؤخذون عليه !! .

( ٨ نيسان ١٩٩٨ )

ــ ان تجربة الشاعر تشبه في بعض الوجوه تجربة القديس ..

( ــ اديت ستويل ــ )

ــ انا اعجب بالذين يكتبون ويلقون ضوءاً على التجربة الصوتية ...

ان الشعر عندي عملية تواصلية ... صحيح ان الخلفيات النفسية والذكريات تلح عليّ الا ان هناك تفاوتاً في نغمية القصيدة

( لقاء د . قاسم بريسم .. )

( ٢٥ نيسان ١٩٩٨ )

ــ لا اريد منك الا بضع لقطات ( صامتة ) ستعيننا في بناء السيناريو ؟ ..

( اطرق وفي صمت .. همس ) : لا اريد ان اضيع !

ان قصائدي تقرأ ما بنفسي وهو ما اريده ان يكون ! .

ــ وكيف يمكن ترجمة القصيدة الى فعل اذا ظلت عبارة عن صور ومشاهد ! ان القارىء لا يعرفك ونحن لا نريد حواراً شعرياً فقط ...

حوار مع الفنان خالد السلطان

حول سيناريو قصيدة سلوى / ١ ايار ١٩٩٨

ــ نحن على موعد مع طبيب الاذن .. ؟

( لقد وصل سمعه الى درجة كنت اصرخ ولا يسمعني . ! . )

ــ تلفّت حائراً وهمس .. اريد حارساً .. فانا اخاف وقوع

شيء ..!.

ــ وكيف سكتَّ عن سرقتك الاولى ..؟.

ــ لقد سرقوا اشياء منتقاة يعرفون حبها لي سوناتات والحان لفان كارايان .. اشرطة خاصة ... ساعات اثرية .!!

ــ ولم تخبر اجهزة الشرطة ..؟!

ــ ( مكان المفتاح لا يعرفه احد غيري ..!. تصور عشرة الاف كتاب في مكتبتك ... وقصاصة ورق في احدها .! .. كيف يتوصل السارق لها .!

كنت اعرف السارق .. والطريق الذي وصل به .. ... الا انني اخاف من اثاره ) ..!

( ٨ ايار ١٩٩٨ )

( القمر يتوارى وراء البرحية العارية .. الكراسي بلا صواميل .. )

ــ الامم تحتفل برجالها ... بتهوفن اصدروا له مجموعات كاملة ودراسات جديدة .. اما فنحن فنتحدث عن حضارتنا دون دليل !

( ١ حزيران ١٩٩٨ )

ــ يقول ــ احمد فرحات .. ان لك مجموعة شعرية صدرت عام ١٩٣٥ وان عبد الباسط الريفي قد قدم لك المجموعة .! ..

ــ عبد الباسط رجل لا تربطني به غير التحية العابرة كما انني من مواليد عام ١٩٣١ ... فكيف يقدم الريفي لطفل ( يحبو ) ؟!

( يضحك محمود ) ... ويقولون انني منذ خمسة وعشرين عاماً اسكن نفس البيت واتناول طعامي في نفس المطعم .. وامشي في نفس الطريق !!

( يعاود الضحك ) .. آ آنا مارد خرج من قمقم ؟!.

فانا لم اكل في مطعم الا للضرورة ! ..

ــ وعندي ولد .. ولد كبير ؟!!. غريب !! لقد تزوجت عام ١٩٧٥ من زوجتي الاولى ، اما الثانية فقد تزوجتها في الثمانينات ولي منها ولدان ماجد ولد عام ١٩٨٥ وخالد بعد ذلك .

رمقني انا وخالد قائلاً بالم :

ــ انتما تعرفاني جيداً وتزوراني دائماً وبعض الاصدقاء .. احياناً لا اجد وقتاً حتى لحلاقة وجهي .. حتى ان الفلاح احياناً يستقبل الضيوف بدلاً عني ... ( الايام الاخيرة تحولت الحديقة الى ارض سبخة ... ولم يعد هناك من فلاح .! )

ــ أتسمي ذلك انعزالية ( حوارك مع الفلاح والعامل وصاحب الدكان انا وانت ومحمد خضير نستقبل دائماً اكثر مما يستقبل اقراننا .. ! اليست بيوتنا مفتوحة دائماً ؟ ..

ــ الا اننا نرفعهم للدخول الى عالم ملوث بالسخام والنفاق .. وانا اكره ان اعتاد على مقهى او كرسي .. !. أحضر في زمن ووقت معين دائماً ..

مثل هذه الحياة متكلفة ورديئة .!.

( خالد ــ محمود ــ احسان )

( ١٤ حزيران ١٩٩٨ )

ــ ادونيس شاعر متحكم يفهم صنعة الشعر ومن الصعوبة اكتشاف اقتباساته حتى وان كانت ظاهرة عند البعض الا انه ذكي ومناور بارع في تكوين القصيدة والسيطرة على مفرداتها ، واكتشاف ذلك يسير على القارىء العادي .

ــ وما كتبه كاظم جهاد ..... الجهد ظاهر في الدراسة الا انه جرد ادونيس من وسائله وهذا تحامل ظاهر لا مبرر له الا انه لم يتمكن منه ..

ان دراسة جهاد جاءت عبارة عن اجتهادات ونظرات غير عملية ... والا كيف استطاع ادونيس ان يعيد قراءة ديوان الشعر العربي ثم يعيد اخراجه بطريقة تثير الاعجاب !

ــ لقد كتب ادونيس لي للمساهمة في مجلته ولكنني لم أرد عليه ..

( خالد السلطان .. احسان البريكان )

( ١٤ حزيران ١٩٩٨ )

ــ لقد كتب عني ــ عبد الرزاق عبد الواحد ــ مقالات غريبة .. وفي الحقيقة ليست لي اي علاقات اجتماعية معه .. صحيح انني التقيت به لقاءات عابرة في ــ المربد ــ وفي معهد المعلمين .. ولم اكتب له اية رسالة ولا مرة واحدة .. انما قصاصة ورق هوكتبها لي مرة يستفسر عن شيء ولم ارد عليه .

ــ وذكر ايضاً ( ان عندي مكتبة كبيرة في بغداد ) ولا وجود لمثل ذلك ففي بغداد كان عندي ( رف ) وصندوق صغير تزيد الكتب فيه على عشرين كتاباً ..؟

ــ والغريب انه لم يزرني في بيتي حتى يصفه مثل برج المراقبة .. وكان له ان يقول ايضاً وفيه ستائر سوداء ( يضحك ) ..

والحقيقة ان احد اصدقائي وانتم تعرفونه ؟!

( صمت ) ..؟ هو الذي كتب لعبد الرزاق .. عني رداً على استفساراته !.

ــ ولم تحاول الرد على ذلك ..؟.

ــ لا .. فانا لا اريد ان اكون اعلاناً يقرأه الجميع ... ومثل هذه الخصوصية لي وحدي

وعند عبد الرزاق حالة نفسية وذاتية لانه يريد ان يكون مؤ[..] حين يدعي المعرفة حتى تعود المرجعية له .!!

ــ وقصيدتك في كلية الاداب ؟ .. يقول انك شاركته وبدر شاكر السياب ومظفر النواب عام ١٩٤٨ في القاء القصائد .

ــ في حياتي لم القِ قصيدة الا مرة واحدة في بغداد عام ١٩٥٩ والتي حصل عليها بعد ذلك ( علي الشوك ) ونشرها .. وقد ابتعدت في وقتها عن تلك الاجواء لانها لم تعجبني ابداً .

وهي المرة الوحيدة والاخيرة التي دخلت فيها اتحاد الادباء .

( ٢ تموز ١٩٩٨ )

ـ كانت لي علاقة قوية مع السيد رجب بركات منذ عام ١٩٤٧ وقد اسلمته قصيدة عمودية ( من وحي الكفاح ) القاها بالنيابة عني الشاعر ( مقبل الرماحي ) في احتفالية لحزب الاستقلال ونشرت في جريدة اليقظة باسم ( برق ) وفي جريدة لواء الاستقلال والناس البصرية الا انني لم انتم الى اي تنظيم سياسي لانني كنت اخاف ( من الحكومة ومن أبي ) !!
( ٢ تموز ١٩٩٨ )

ـ ان الشاعر مقبل الرماحي قدم قصيدة البريكان بقوله .. ( هاكم من البرق فيضاً من النور .
ـ فقد اطلقنا على البريكان اسم ـ برق ـ كما كنا نطلق اسم ( صقر ) على الشاعر عبد الحسن زلزلة واول قصائده تجاوزت ( ٤٩ ) بيتاً من الشعر عام ١٩٤٧ وكانت قصائده تحمل اسماء من وحي الكفاح ـ الطوفان ( ونشرت في ملف ثورة العشرين ) ونداء الكفاح وحكمة الكوخ .
( لقاء مع رجب بركات )

[ نيسان ١٩٩٢ ]

ـ هل سمعت ؟ لقد مات عبد الملك نوري ..
.... بدأنا نتناقص يا احسان ! ..
الحرارة فوق الخمسين والرطوبة تجاوزت التسعين .. الانواء الجوية تقول ذلك ..
كافكا آخر ... يموت .. مثل الصرصار ! ..
( ٢٩ تموز ١٩٩٨ )

الم يكن الانتظار الطويل قد اضلك وشتتك وتركك حائراً ..
كان كل شيء حولك يحدثك عن حبيب مجهول ..
الى اين ستلتجىء والافكار العظيمة تدخل عليك وتضطرب فيك باستمرار

ـ ريلكه ـ
ـ البريكان ممدد في مدخل البيت الخارجي درجة حرارته مرتفعة ... دورق من البلاستك الاحمر .. مهفة .. حتى الحيطان تكوي .. وحوله تجمع ( احمد عبد الرزاق ( ابو زيدون ) محمود عبد الوهاب ، خالد السلطان ، عبد الغفور النعمة .
ـ ارعدت صفارة الانذار ... فتساقطت قطرات من رذاذ الجحيم .. وامتلات السماء بالبرق
: هل تكون نهاية المفكرين مثل هذا تماماً
ـ يدفنون انفسهم في الوحدة والظلام والمرض ؟
( ٣٠ تموز ١٩٩٨ )

هو يلح على رؤيتك ويتحدث بهمس محبب ، وفرك محمد خضير يديه في خجل .. اتعرف ؟ . انني عندما التقي بالبريكان اخجل من الكلام ولا اجد الجرأة لزيارته وحدي وهذا ما يمنعني عنه اتعاهدني ان نذهب اليه سوية ؟ .
هذه البساطة والطيبة فيك تجعل صورتك اكبر داخل نفسي ..
( محمد خضير ـ احسان ـ البريكان )
( حوار ١٤ آب ١٩٩٨ )

كل منهما كان يمثل قصيدة صامتة ! ..
محمد خضير مطرق الراس .. محمود البريكان يضرب طرف الاريكة بقلق ..
( ما قيمة ان نصنع التماثيل ونضع اكاليل المجد ونحن نرى الف ( سياب ) يتمرغ بالوحل والجوع . ! )
الا تذكر كلمتك في تابين السياب ؟
( الجمعة ١٣ تشرين الثاني ١٩٩٨ )

ـ لقد نسينا انفسنا .. فاغلق علينا الحارس باب العمارة .. !
( اعترض رشيد ياسين على قصيدة لي وردت فيها كلمة أنهيار ... تحطم شجرة ... ثار ورفض الا انني التزمت بموقفي فالشاعر لابد له من خلق الكلمات .. ) .
ـ رشيد ناقد حاد ومبدع .. كنا نتحاور ونتشاجر ، وقد اثار السياب مرة فضرب بدر المنضدة بقبضة يده ... حدث ذلك في مقهى ( البلدية ) .
ـ القصيدة ميلاد شعور تستطيع ان تصف وتعبر وترسم ولكن ما تريده يضيع احياناً ...
لان القصيدة مثل موجة لا تستقر ... والاليات هي التي تدمرها ..
( الخميس ١٥ حزيران ١٩٩٩ )

ـ كان ينتظرني في مدخل البيت وقد تهدل شعره .. كان اقرب الى صورة ـ محمد اقبال ... او ابي حامد الغزالي .. ضاقت عيناه الحمراوان في شيء من الحول الخفيف .. نظرات فيها رعب الطائر ...
( في رحلتي الاولى عام ١٩٥٢ الى الكويت دعاني النادي الثقافي لالقاء محاضرة ثقافية .. كان بين الحضور الدكتور محمد الخطيب وغسان كنفاني وناجي علوش ... تحدثت فيها عن ضرورة الاخذ بالفكر العالمي وتحرير الانسان من قطريته .. التي لمحتها في عقلية المثقف الكويتي .
( ـ ٧ تموز ١٩٩٩ )

ـ في عام ١٩٥٩ دعاني سعدي يوسف للمشاركة في ( حوار ) دعي له الجواهري والدكتور صلاح خالص رفضت ذلك قائلاً ان ارائي الشخصية لا تتوافق مع محاوركم ... ويومها غضب سعدي ..
ترى كيف يستطيع شعراؤنا وكتابنا ان يغيروا مواقفهم ؟ ! انهم لم يتغيروا الا لوجود خلل في بدايات تكوينهم ! ..
( ٢٤ تموز )

ـ انا منشغل الان بمؤلف عن ـ اخطاء الموسيقى .. هو

عالم بلا حدود .. فيه احاول تحليل ما سمعت .. اذ لا تكفي النظريات وحدها .. وساحدثك عنه لاحقاً .. اطلب دائماً الاصدارات العالمية للموسيقى .. واكثر ما يقربني للموسيقى . ( المايسترو ) فان كارايان ...

ــ ذات مرة دُعي اكثر من الف عازف للمشاركة في احياء ذكرى جوستاف موللر .. ! خططوا لكل شيء .

.. غيروا حركة المرور .. ! اتصلوا بالمطارات .. وكانت اصعب مشكلة ... هي كيف يسيطرون على حركة الطيور التي تعودت الوقوف فوق البنايات .

ــ وحدثت المعجزة فلم تتحرك الطيور فقد سحرتها الموسيقى !

( ٢٤ ايلول ١٩٩٩ )

[ التصق بالمقعد .. وكارل بوهم يعزف .! كتم حتى انفاسه ... وظلت اصابعه الطويلة الناحلة تتمايل مثل عصا المايسترو ..

ــ كانت تلك اللحظة المرة الثانية التي يدخل البريكان .. حفلة كبرى ]

( ١٩٧٥ ــ )

( لقد طار بلبل ( ماجد ) ... بل .. اطلقه من قفصه ... على ضوء ( لمبة ) ملتهبة ودخان مثير للسعال همس في يأس ... )

ــ الوضع خطير وخطير جداً فقد يضربنا الامريكان الليلة !! هل ستكون قريباً مني .. ؟

( الاربعاء ١٦ كانون الاول ١٩٩٨ )

( في الواحدة صباحاً ... اطلقت الامبريالية العدوانية اول قذائفها العمياء وعج الطقس الملوث بالرعيد وعويل صفارة الانذار ) .

امسكت بسماعة الهاتف .. ( ــ ٢١٩ ) .

..... واهتزت الاسلاك ... وتوقفت اصابعي عن القرص .. ( أنا لم أعط التلفون لاحد .! فاحرص عليه . اخاف .. !!

ــ وتدفق صوت الرعد .. والموت !! ... نحن معك .. ! .

( فجر الخميس ١٧ كانون الاول )

ــ ستار ناصر ينصّب نفسه اليوم .. الداعية والمفكر !! .

ولكنه سيجدها فرصة لا تعوض للانتقام من محمد خضير ... عقدته الاولى والاخيرة !! .

( ٨ شباط ٢٠٠٠ )

انا اميل للوحدة والهرب من الاخرين ؟

ولكنني لا استطيع ان أقرأ او أسمع الموسيقى عندما لا تكون هناك اصوات أو اطفال او حركة ... وقد عانيت خلال هجرتي الى بغداد بين عامي ١٩٨٧ ــ ١٩٨٨ ( فترة تعرض البصرة للقصف الايراني ) ... من وحدة قاتلة .!!

( الجمعة ١ ايار ٢٠٠٠ )

ــ عندي صناديق لم افتحها منذ عشرين عاماً وفي بعضها صخور جميلة من اماكن شتى نقلها لي صديق جيولوجي يعمل في الجزيرة العربية .

ــ لقد صدأت المفاتيح .! .

ــ مالشعر .. ؟ يقولون انك تخفيه في احد المصارف .! .

ــ شعري لن يصل اليه غيري.! .. وفعلاً اضطررت فترة قصف البصرة الى اللجوء الى احد المصارف .... اما الان .. فلا

ــ ان اكثر الاشياء غرابة في حياتك ان تستقبل من لا تعرفهم وتتصنّع المجاملة ، وخوفي انهم يبنون من هذا اللقاء جسوراً هوائية عندما تهز رأسك لقصائدهم .. جيدة !!

ــ اقول جيدة لانهم يريدون ذلك ولا يهم السامع ان يتصور ...

ــ اما ان استقبل من لا اعرفهم .. فهذا حق وبالفعل ازداد غرابة عندما اسمع .. قال البريكان لي .. ولي .! ..

ــ اذن انت تعترف .. في وقت تتهرب من وعودك لنا متعللاً بالوقت ! ..

[ يسألني مرات عديدة وهو يلحق بي للباب ما اسم الشاب الذي يرتدي قميصاً داكن اللون .؟ . وذاك ؟ . وذاك ؟! ] .

( الثلاثاء ٦ حزيران ... )

ــ في احدى المرات ..

عرض عليّ ــ محسن اطيمش ــ بعض قصائده في السبعينات فقلت له جيدة .. ثم قلت .. ولكن اين رؤياك ؟ فانت لم تهتم الا بالشكلانية في الحدود ؟.

( اصدرت محكمة جزاء البصرة قرارها باحالة سيناريو مسلسل بدر شاكر السياب الذي كتبه سامي محمد الى اتحاد ادباء البصرة للبت بصلاحيته .. ( محمد علي اسماعيل وحسين عبد اللطيف وحسين فالح ومحمود البريكان واحسان السامرائي مرشحون للبت به واللقاء غداً في العاشرة صباحاً بدار العدل .. ! وقد جئنا لنبلغك بالقرار .. )

ــ لن احضر .. ولن ابت بالموضوع !!

ــ السياب كان صديقك وانت الاقدر على اعطاء الرد .. ! ثم انك منذ ساعة تلقي علينا الوصايا لما نفعله

ــ لا يهمني ذلك فقد اتخذت قراراً بعدم المشاركة ! في اي شيء ...

( حوار حسين عبد اللطيف والبريكان )

( الاحد ٨ تشرين الاول ٢٠٠٠ )

ــ لا جدوى من الحوار .. الموقف السلبي دائماً من المسؤولية .؟

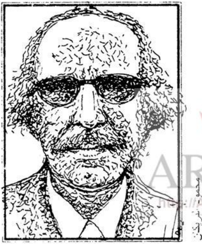
ــ ولماذا الانقياد والاهتمام به .. انه يرفض كل شيء الا المال !؟

( الاثنين ٩ تشرين الاول ٢٠٠٠ )

البصرة ..

# محمود البريكان: انطباعات

حسين عبداللطيف



خلا البيتُ ، لا خفقة من نعال
ولا كركراتٌ على السُلّمِ
وأنَّتْ على الباب ، ريحُ الشمال
وماتتْ على كرمهِ المظلمِ
والسياب خلا البيت

« .. غير ان أخي الشاعر ، بلغتنا عنه أخبار ، انه كتب شيئاً بالغ العذوبة ، وبعض الناس قد أطلعَ عليه .. » .

( بيرس - آناباز )

« .. الشاعر معكم ، وافكاره كابراج المراقبة ، فليواظب على المراقبة حتى المساء ، وليثبتْ نظره على خط الانسان .. »

الانسان ذلك تاكيده .

فهو استقامة خط ، فارع كشجرة العاشق وله خطى في امبراطورية الفكر الشاسعة الاطراف ، كما ان له فرح الملك سليمان الحكيم وقلق البشر وعذاباته ، ذلك الرجل الدقيق الذي يملك شاخصتي نسر رصاد .. اكبر من ان تقتنصه المواصفات الدارجة ، فهو عند قوله :

« .. ان المفكرين يتعلمون بـانفسهم كيف يحملون مسؤولياتهم ، فهم رواد طريق ، لا ينتظرون ان ترسم لهم الخرائط ، ومن واجبهم ان يتعهدوا في انفسهم التجرد من العبوديات والترفع عن الانسياق للضغوط والاغراءات وان يواجهوا الاساطير بالحقائق ، وان يستشرفوا المستقبل ويطلوا من أفق التاريخ ، مدافعين عن الطموح الانساني امام الشروط الصعبة . ذلك هو التزامهم العميق .. » .

وليكن ..

فكما هو معنا ، هو مع نفسه أيضاً ، تحت سماء خصوصية ، ونحن كما يعبّر الارجنتيني الضليع خورخي لويس بورخس ـــ وكثيراً ما افترضت نقاط الالتقاء بين بورخس والبريكان ـــ وخاصة في ممارسة التوحد ـــ :

سنظل أبداً جـــزئيات مهيجـة ،
مرفوعين لالوهة ، قابلين للتحوّل ،
ولكننـا فـــرديـون بـــاستقـرار
كما يتبع خط الخريطة الصريح

متعـــرجـات مجـرى مـوحــل ،
وكمــا تصحــح خجــل الايـام
ذكـــــرى شـــــريفـــــة .

اذاً ، فليات لوركا ، الآن ، وليقل : « .. ان تجلي الروح المبدع يستلزم دائماً تغييراً مشعاً لجميع الاشكال المبنية على الطرز القديمة ، ويسبب احساساً بالنضرة ، جديداً كل الجدة ، كوردة تخلق حديثاً ، كمعجزة .. ) .

فهو لا يستجيب الا للنزعات الخلاقة عنده ، لانه مبدع ، وقصائده تتنوع كقوس قزح ، ولكنها قصائده .

انه يضطلع بمهام ، فمحمود البريكان ، يختصر التاريخ ليشخص الحقائق وليجعل من الحضور الشخصي النبيل موطناً يضم رحابة النوع الانساني أجمع .

وهذا هو سفر الخصوصية الى العمومية .

لقد منحته الصحراء ، ذلك الفضاء الفسيح ، فهماً خاصاً للحرية والنقاء ، وكما يقف آدم النبي ، ازاء الكون الرحب ، تعلو إيقاعات فخمة ، ديمقراطية وعميقة لرجال عريقين وعظماء ، يقفون في عاصمة الشعر كاشجار باسقة ومعمّرة : نيرودا ، ويتمان ، بيرس ، بورخس .. وغيرهم .

— وانتم ايضاً تستطيعون اضافة اسم من تحبون ، شريطة ان يكون مسافراً على خريطة الروح والجسد ، فطرياً كالعشب ، اقرب الى الحياة البدائية النبيلة ، وممجداً للانسان :

.... وحيداً انتمي ، حراً ، الى فكره
ارادت نحتها الموتى ، ( ولم تُنحت على صخره ،
الى صــوت النبــوّات البــدائيّ ،
الى الثورات قبل تجسد الرؤيا .
الى الحب السماويّ الذي ترفضه الدنيا .
الى البرق من الذي يكشف وجه الدهر في لحظة
الى عقــل الجمال المزهر الادنى .
الى الحلم الطفولي الذي يخبو ولا يفنى .
الى جزء من الانسان في الظلمة مفقود .
الى ما يسقط الضوء على منطقة المعنى
وما ليس بمملوكٍ ، وما ليس بمحدودٍ .

## محمود البريكان في سطور

■ رأى النور في البصرة ( الزبير ) عام ١٩٢١ .

■ وانتهى في ليل حادث مؤسف ، الساعة العاشرة ، الخميس ٢٨/ ٢/ ٢٠٠٢ .

■ التعليم في مدرسة النجاة الاهلية ١٩٥٠ وفي مدرسة قتيبة - الكويت من ٥٢ - ١٩٥٩ .

■ اكمال المرحلة الثانية من دراسته للحقوق ونيل شهادتها الاولية عام ١٩٦١ .

■ تدريس العربية في المتوسطة الغربية - ٦١ - ١٩٦٧ .

■ الانتقال الى الاعدادية المركزية في البصرة ثم الى معهد اعداد المعلمين ١٩٦٨ .

■ رئاسة تحرير مجلة ( الفكر الحي ) مع د . محمد جواد الموسوي ، التي اصدرتها مديرية تربية البصرة عام ١٩٦٨ وينشر في عدديها بعض قصائده .

■ نشر بعض قصائده - خلال الاربعينات - بتوقيع ( برق )

■ المام واسع بالموسيقى العالمية ( الكلاسيكية ) وكتابة كتيب عنها .

■ لم يطبع - على حياته - شيئاً من آثاره بل نشر حوالي ( ٨٥ ) قصيدة من ضمنها ملفا الاقلام ( عوالم متداخلة - نيسان ١٩٩٣ ) و ( سدم ، تكوينات ، عوالم - ١٩٩٨ ) ، عدا التفرعات .

■ قبر في المرج ، تكاد تكون اولى قصائده المنشورة في الخارج - الاديب اللبنانية - حزيران ١٩٤٨ .

■ من اعماله الشعرية ( الرقص في المدافن ) ، ( ارض العبيد ) او سجن الظلام و ( اكليل الحب ) ... ومطولتاه ( عدم ١٩٥٠ ) و ( اعماق المدينة ١٩٥١ ) .

■ ترجمت بعض قصائده الى الانكليزية والالمانية ضمن انطولجيات عن الشعر العربي الحديث .

■ اول من كتب عنه وعرف به شاعراً عبد الرحمن طهمازي ( محمود البريكان : الاحتكام بالاسرار ) - الشعر ٦٩ تموز ١٩٦٩ كما اصدر عنه ( محمود البريكان : دراسة ومختارات ) عن دار الاداب ١٩٨٩ ، اضافة الى كتابات حاتم الصكر ، طراد الكبيسي واخرين .

■ سبق للسياب ان اشار اليه وكذلك سامي مهدي وعبد الرزاق المانع وحسين عبد اللطيف الذي اجرى معه مقابلة موسعة - المثقف العربي ١٠ / ١٩٩٢ اسفار ١٤/ ٩٢ كما اعد عنه ثبتاً ببلوغرافياً من ٤٨ - ١٩٩٢ - الاقلام نيسان ١٩٩٣ وكتب عنه .

■ ( شعر محمود البريكان : دراسة فنية ) اسامة عبد الرزاق - رسالة ماجستير - كلية الاداب جامعة البصرة ١٩٩٩ .

■ اواخر ١٩٩١ اصدر عنه رياض عبد الواحد ( البذرة والفاس ) ود . فهد محسن فرحان ( الابلاغ الشعري المحكم : قراءة في شعر محمود البريكان ) دار الشؤون الثقافية - ٢٠٠٢

■ من اهم قصائده ( الثلاثة ) ١٩٦٢ ( حارس الفنار ) ١٩٦٩ .

# شهادة شاعر بشاعر

راضي مهدي السعيد

في أوائل فترة الخمسينات بدأت تظهر في الوسط الادبي العراقي جملة من الاسماء الملتمعة التي أخذت تفرض وجودها بين الاسماء الادبية المعروفة آنذاك في كل مجالات الصحافة والنشر المعروفة . وقد كان من أبرز تلك الاسماء الشابة والفتية والتي تحمل سمات النبوغ والشيء الكبير من ملامح العبقرية الشعرية كل من السياب والبياتي ونازك الملائكة وبلند الحيدري ورشيد ياسين ومحمود البريكان وحسين مردان وبعدها بما يقارب السنتين أو حوالي هذه الفترة لحقت بها أسماء أخرى بالظهور والبروز أيضاً مثل عبد الرزاق عبد الواحد ويوسف الصائغ وسعدي يوسف وعلي الحلي وكاظم جواد وشاذل طاقة وعبد الجبار البصري ورشدي العامل وكنت أنا من ضمن هذه الكوكبة الشاعرة التي اخذت من التجديد طريقاً لها في مسيرتها الشعرية الحديثة لتدفع بالشعر العراقي الى أفق جديد يساير كل مستجدات روح العصر وتلائم أفكار المرحلة الراهنة ومتغيراتها السريعة .

وما زلت أذكر أن ( السياب ) الشاعر الخالد كان يعتبر البريكان من أوائل رواد الحركة الشعرية الجديدة والاصيلة في العراق ومن أنضج شعرائها وأعمقهم فكراً وشاعرية وأعترف ايضاً بانني كنت من المبهورين بشاعرية هذا الشاعر الكبير التي تلتقي بالسياب في اغلب ملامحها وخطوطها وخصائصها البارزة .

وكنا في ملتقياتنا الادبية الضاجة في مقاهي بغداد المعروفة آنذاك والتي ما زالت معروفة لحد هذه اللحظة مثل مقهى ( ياسين ) في شارع ابي نواس ومقهى ( البرازيلي ) في منطقة ( المربعة ) ومقهى ( حسن العجمي ) ومقهى ( الآداب ) في منطقة ( شارع الرشيد والميدان وباب المعظم ) لا نكاد نذكره حتى يبدأ السياب بإعطاء مكانته الشعرية التي يستحقها كلما تغيب عن الحضور لفترة معينة من الفترات على عادته التي أصبحت صفة مميزة من صفاته المعهودة .

ولعل انزواء الشاعر الكبير ( البريكان ) وعدم حبه للظهور قد عمل على ضياع الكثير من الفرص التي كان من الممكن ان تجعله أحد أبرز شعراء العربية إعلامياً وثقافياً وحضوراً إبداعياً من بداية فترة ظهور الشعر وبروز ( الشعر الحديث ) .

ان الشاعر الكبير ( محمود البريكان ) لم يكن أحد رواد حركة الشعر ( الحر ) في العراق والوطن العربي فحسب بل كان واحداً ممن تعلمنا منهم روح التواضع والابتعاد عن كل مظاهر الادعاء وإضفاء الصفات والنعوت الحقيقية وغير الحقيقية بذواتهم وأنفسهم دون الاخرين وكم كان يحز في نفوسنا نحن الذين جئنا بعدهم بسنوات لا تتجاوز الاربعة تقريباً ( أي بعد السياب والبياتي وبلند الحيدري ) أن نظل بعيداً الى الآن عن الوسط الشعري نشراً وانتشاراً بحق الذين سرنا على نهجهم وروحيتهم وتتبعنا خطواتهم الرائدة في طريق التجديد والبناء الشعري الحديث .

ان البريكان الشاعر البصري الرائد سيذكره ولن ينساه الوسط الشعري العراقي والعربي بما قدم من نماذج شعرية حديثة متقدمة منذ أواخر الاربعينات وحتى هذه اللحظة بالرغم من كل هذا العزوف غير المبرر عن النشر والتواجد في المحافل الادبية والمشاركة في كل الملتقيات البارزة التي هو أهل لها .

ان البريكان الشاعر الكبير الذي أبى ان يتخلى عن مدينته البصرة المجاهدة المدينة العربية في اشد ايام محنتها ووقوفها بوجه الغادرين والحاقدين على تاريخها وأمجادها وعروبتها الشامخة أقول ان هذا الشاعر الكبير أبى أن يبتعد خطوة واحدة عن البقاء ما بين أسوار هذه المدينة الخالدة أبى ايضاً في الوقت نفسه الا ان يكون وجوده عامل ايمان بعروبته وانتمائه القومي والعربي في كل حياته .

ان بعض ما قاله السياب الخالد وأبرز نقادنا وشعرائنا فيه ليكون شاهداً كبيراً على شاعريته الكبيرة التي سوف نبقى مدار دراسات متقدمة أكثر شمولاً وأثراً واستجلاء في حقه وحق شاعريته .

# قصيدة لم تنشر للبريكان

محمد صالح عبدالرضا

• وانا عائد من موكب جنازته كان يغمر صدري شي من الاسى فقد أهلت التراب على قبره مع أخوة من محبيه ، وذلك في مقبرة الحسن البصري في الزبير في الساعة الواحدة والدقيقة الخمسين من ظهيرة يوم السبت ٢/٣/٢٠٠٢ وتذكرت في حينها ان بين اوراقي قصيدة له لم تنشر.

• القصيدة غير المنشورة عنوانها « سحراً » هي من قصائده العمودية الاولى التي تحمل تاثيرات لوجه الرومانسية الجديدة أعطانيها زميله في الدراسة الشاعر البصري عبد الرضا ملا حسن الرمضان عام ١٩٦٩ ، وكان البريكان قد كتبها في غضون عام ١٩٤٦عندما كان طالباً في الاعدادية ، وقال لي في حينها الرمضان :

ان البريكان على ما اعتقد لا يحتفظ بهذه القصيدة .

• عندما قرأت القصيدة على مسامع البريكان قلت له مازحاً : لمن هذه القصيدة ؟ قال لي هذه من أوائل شعري ... محمد ، من اين لك هذه القصيدة ؟ قلت : من فلان ، فابتسم وقال لي : انقل تحياتي اليه فانا لا اراه هذه الايام واعطني نسخة منها فانا فعلاً لا احتفظ بها .



## سحراً

محمود البريكان

سحراً وقد خفقت على الارجاء اجنحة السكونْ
وتمزقتْ حُجبُ الدجىٰ وتعانقتْ هدبُ العيونْ
وتحركتْ للسّمي أجنحة الطيور على الوكونْ
يبكي على تلكَ المغاني عاشقٌ جمُ الشجونْ
ويبلُ ذياكَ الثرىٰ بالدمع بالدمع الهتونْ
ويُثير ذكرىٰ قد طوتْها في غياهبها السنونْ

• • •

سحراً وقد سطعَ الشعاعُ ورفَّ لالاءُ الضياءْ
وتخضّبَ الأفقُ السنيُّ النور ... مزدهرَ الرّواءْ
وشَدَتْ بلابلُ في الرياضِ ورجعَت عذبَ الغناء
يشكو فتىً هيمانُ شقوتهُ هنالكَ والعناءْ
ويهيج من أعماقِ ذاكَ القلبِ مستترُ الرجاءْ
وينوحُ .. مضنىً القلب ملتاعاً وما يُجدي البكاءْ

• • •

سحراً يطوْف في الربوع وقلبُهُ دامي الكلامْ
والكائناتُ يلفها صمتٌ ويطويها سلامْ
لهفان يشقىٰ والمضاجعُ هاجعٌ فيها النيامْ
تبكي مآقيه ويبكي القلبُ مستعرَ الضّرام
والسهدُ في عينيه يبدو والشقاوةُ في الحُطام
يحيا ليندب حلمه الداجي اذا حلك الظلام
متشوق الخفقات مريد المنىٰ ذاكي الهيام
يا شقوة العشاق من امل يموت ومن اوام

البصرة ــ ١٩٤٦

# الحياة والموت والقصيدة

عبدالرزاق المانع

قليلون اولئك الذين يعرفون البريكان، رحمه الله، معرفةً جيدة، واقل منهم اولئك الذين يفهمون بذات العمق وصدق المعاناة، ولماذا اختط الراحل لنفسه هذا النهج في الحياة ووضع لنفسه اسلوباً مدروساً ومتفرداً في معاشرته للناس وفي مفهومه للنشر وفي عرض ادبه في الصحف والمجلات .. يتواءهم مع رؤيته للحياة والموت وللقصيدة، مما استغلق على الكثيرين فهمه، فقالوا عن الفقيد « أنعزالي »، هجر الحياة والناس وانعزل مع شعره في صومعته واغلقها عليه. هل يكون انعزالياً من كان يقول: ( على المرء ان يكون حياً ملء الحياة. ) ؟! لقد كان وراء سلوكه العقلاني ذاك مبرر موضوعي اساسه سعيه المتواصل لادراك كنه الحياة والافول والموت وكان ذلك السعي المجهد، يفرض عليه الانفراد بنفسه وكتبه واشعاره. فهو اذن معتزلي، جاء اعتزاله، وليست انعزاليته، منسجماً ومتوافقاً مع موقفه الفكري الفلسفي، فالمفكر يحتاج الى التامل، والمتامل في حاجة مستمرة للخلوة مع نفسه وافكاره وصياغتها في قصائده التي تفردت عن كل ما نقرأ من قصيد، وكلها تكشف عما يؤرقه من سر الوجود وحتمية الموت عبر بصدق وامكانية طاغية على الخلق والابداع، ذلك انه عندما حدد بداية الشاعر الحقيقية قال: ( البداية الحقيقية للشاعر هي التي يتطور فيها اسلوبه الخاص وموقفه من الوجود )

كان البريكان مبدعاً ومثقفاً موسوعي الثقافة، وظف ثقافته الواسعة تلك وامكانيته الابداعية لمعالجة قضايا فكرية فاثار اسئلة وجدلًا وطرح افكاراً كلها تتمحور حول الحياة والموت بلغةٍ بليغة وفريدة فيها من الاصالة والقوة، وفيها من الغموض الشفيف، والايماءات المتمردة، بقدر ما تفرضه عملية الخلق الابداعي، فالمفردة قبل ان يتعامل معها البريكان، تحمل معناها القاموسي المحدد لكنها بعد ان يوظفها في شعره فانه يمنحها معنى وبعداً جديدين، وتكبر المفردات في شعره دون ان تترهل وتملأ ساحات وتنتشر في حلقات تتسع او تضيق، واحياناً لا نجد لها مرادفاً في الكلمات الا ما تدركه ارواحنا من ايماءاتها وايقاعاتها الجديدة والا فكيف نفسر هذا في مفردته ( الصميم ) التي تعني: المحض، وتعني خالص الشيء وتعني ما تعني العظم الذي به قوام العضو، كما ورد في القاموس، غير ان البريكان حين يقول: اليس عبداً في الصميم سيد العبيد !!

الا تعني في الصميم هنا كل المعاني السابقة او اكثرها، مع اضافة معنى وبعد جديدين منحتهما شاعرية البريكان لهذه المفردة ادركها روحياً وانفعل معهما دون ان استطيع تحديد ذلكم المعنى او ذلك البعد ولعلكم مثلي.

ثم ياتي المعادل الثاني لرؤية الراحل الخاصة. وهو ( الخلود ) حيث يقول: ( المبدعون يتخطون انفسهم وهؤلاء يحيون ونحيا معهم اشكالهم ) فهو اذ يحدد موقفه من قضية الافول والموت التي تسحق الجميع حالة خاصة بالمبدعين الكبار وهي ( الخلود ). تلك التي كان الراحل يعد لها اعماله الابداعية، لكي تكون شاهدة على قبره، وبين قرائه بعد رحيله، يعيش بها بينهم حياً متجدداً، بعد ان تجاوز ذاته وواقعه الراهن وخاطب الآتي الممتد في عمق الاجيال عبر شعره مع تقادم السنين والدهور، مصداقاً لما كان يقوله: ( على المبدع ان يتخطى ما هو راهن وان يغامر على المستقبل )

فمن اجل ان تتحقق رؤية الراحل الكريم في اطلالة حرة وطويلة عبر المستقبل المديد لابد ان اكرر دعوتي الملحاح للعمل على جمع موروثه الابداعي ونشره باسمه وفاءً لذكراه، وللابداع حيث كان. رحمه الله رحمةً سابغة.

# البريكان ومجلة (الفكر الحي)

عصام سالم حسين

حين قر الرأي على اصدار مجلة ثقافية في البصرة عام ١٩٦٧ تصدرها مديرية التربية ، تعنى بشؤون الثقافة عندنا رجونا لهذه المجلة ان تخدم الثقافة وحدها ، وعلى افضل مستوى ممكن وبذلك يكون المشروع مجدياً حقاً ويكون له اثر يذكر .. فكان اللقاء مع الشاعر الرائد محمود البريكان في معهد اعداد المعلمين وبحثنا الامر بمشاركة الشاعر محمد سعيد الصفار والاستاذ محمد جواد الموسوي وعبد الحميد الدغمان .

لقد سبق لمديرية التربية وان اصدرت عام ١٩٥٩ مجلة ( القطوف ) وعملنا فيها مع الاستاذ محمد جواد جلال ومحمد الجزائري وعندما توقفت ، فكرنا بإصدار مجلة بديلة فاتصلت بالشاعر بدر شاكر السياب ولظروفه الخاصة اعتذر على انه وجهني للتعاون مع آخرين سمى لي بعضهم .. الى ان تم لي اللقاء - بعد سنوات - بالشاعر البريكان الذي ابدى موافقته ، اذ لم تكن في البصرة ، والجنوب عامة مجلة رصينة تناسب هذه المنطقة وتاريخها الثقافي ، وفي اول لقاء مع ادباء البصرة اكد البريكان : اننا نستهدف الاسهام في نشر القيم والمفاهيم الضرورية لتطوير الحركة الثقافية في هذه الربوع وقد بذلنا جهدنا في حدود الامكانات المتيسرة وكل من يعرف احوال الحياة الادبية وما يشيع فيها من ضحالة وركود وعدم مبالاة يدرك صعوبة تحقيق شيء ذي قيمة في هذا المجال ، وقد بارك هذه الدعوة عدد من الادباء هم القاص محمود عبد الوهاب والشاعر كاظم نعمة التميمي والدكتور ناصر حلاوي والدكتور عبد المنعم الزبيدي والدكتور رضي الطعان وآخرون وكنا نامل ان يكون اصدار مثل هذه المجلة باعثاً حياً على التجويد وكشفاً للامكانات الجديدة وممثلاً لما يمكن ان تحققه الارادات المخلصة في ميدان الثقافة .. وما ان علم ادباء العراق ومثقفوه بذلك حتى تلقينا سيلًا من المشاركات والدعم فقد بارك جهودنا المحقق الثبت د . مصطفى جواد و د . علي جواد الطاهر والدكتور نوري حمودي القيسي اما مجلة ( الكلمة ) فقد اوفدت كلًا من الاستاذ محمود العبطة وعبد الرحمن الربيعي وموسى كريدي ومحمد الجزائري للقاء بهيئة التحرير للتداول والتنسيق وتوطيد العلاقة بين المجلتين بعد صدور العدد الاول من مجلة ( الفكر الحي ) منتصف عام ١٩٦٨ ، عن مطبعة حداد في البصرة ، وكتب البريكان الذي تقاسم مع الدكتور محمد جواد الموسوي رئاسة التحرير - مرحباً بكل نتاج يتسم بالعمق والجدة والتركيز والتاكيد على الدراسات الجديدة في التراث العربي وجوانب الثقافة المعاصرة وقد اكد عدة مرات على الاهتمام بالابحاث والقليل من المواد المختارة وفي لقاءاته مع الادباء كان يحيى الزملاء الذين نسقوا جهودهم معنا متوخين ما نتوخاه وكان حريصاً كل الحرص على الرأي الجماعي لهيئة التحرير والمناقشة الهادفة لتطوير المجلة .

اما بالنسبة له فقد اختار قصيدته ( انسان المدينة الحجرية ) للنشر في العدد الاول من المجلة بينما اختار قصيدتيه ( هواجس عيسى بن ازرق في الطريق الى الاشغال الشاقة ) و ( فن التعذيب ) للنشر في العدد الثاني ..

ولم يكن البريكان شاعراً رائداً فحسب وانما كان كاتباً بارعاً ومتحدثاً لا يجارى ومتحمساً للحقيقة ولو ضد نفسه وكان بحق شاهداً وشهيداً للثقافة المعاصرة اضافة الى اهتماماته المتنوعة وخاصة الموسيقية ...

وهو القائل : ان الفصحى هي لغة الثقافة والفكر العميق وهي اللغة التي يفهمها جميع العرب والتي يمكن ان يكون لها أدب عالمي يذكر ، ويمكن لها ان تستوعب ابداعات لا حدود لها وان تتكيف لضروب التغير .. ويذهب فيقول : نحن نطمح الى نجاحات حقيقية باقية تتجاوز الرواج الوقتي والمظاهر العابرة ، كما يذهب في آرائه الى ابعد من ذلك في كلمته ( فساد الملح ) فيقول : الفكر هو الشجاعة الكاملة والحرية الحقيقية والشرف الاسنى للانسان فلا سلطان اعلى من سلطان الفكر ولا شرعة اثبت من شرعة الحق ولا قانون اعلى من قانون الابداع .

**الهوامش:**

مجلة ( الفكر الحي ) صدرت عام ٦٨ ( العدد الاول ) و ١٩٦٩ ( العدد الثاني ) وتوقفت بعدها عن الصدور ، صدرت عن المديرية العامة لتربية البصرة ، باشراف مدير التربية ، ورئاسة التحرير التي تقاسمها البريكان مع د . محمد جواد الموسوي اما سكرتارية التحرير فلكاتب هذه السطور ( عصام سالم ) والادارة والعلاقات فلاستاذ عبد الحميد الدغمان والاشراف الفني : الفنان الشاعر محمد سعيد الصفار .

وقد نشر فيها : محمود عبد الوهاب ، محمد خضير ، حسين عبد اللطيف ، كاظم نعمة التحيي ، انور يوحنا ، السياب ، عبد الغفور نعمة ... الخ .

# ديك الأنس

## الى: فؤاد التكرلي

محمد احمد العلي

فزت بمكاني على التخت الواطىء المريح قبالة سماورات وأوانٍ وأباريق الشاي المندسة في بحبوحة حرارة الفحم الذي خمد وأحيل الى رماد الا ما نتأ قرب الاباريق من جمر خابٍ .. هذا المكان في مقهى حسن عجمي سيد الامكنة التي تريحني وتسرني . أقرأ فيه ، اكتب قصيدة او بيتاً او خاطرة وهي الدواعي التي تسمح لي ان اسميه سرة الارض .. ومقهاي هذه كما يعرف ملايين الناس على مدى قرن من الزمن إنها مركز الكون إذا كانت بغداد ام الدنيا واباها وجدها .. هل بقى من لم تراوده عن نفسها وتحتضنه وتضمه اليها ؟ حتى الذي في بطن أمه الآن سيعقد معها اتفاق شرف ان يلثم عتبتها بعد سنين ويحجز له فيها موضعاً .. وفي غير هذا المكان لا قلب لي يختلج ولا لسان لي يلاعب لفظة قادمة من اعماق رغباتي وصبواتي وهلوساتي .. ليس في المقهى فحسب .. انما في المكان الذي يواجه كوة النراجيل ، وصفوفاً من السماورات الصفر الاثرية وهي تعرض جمال الشرق الاسر .. اليوم جرت خطتي كما نويت واجتهدت في التسابق مع الكهل ، وأنا في هوس الكلمات التي تتشظى من منافذ لا اعرفها في جسدي ومواجدي سوى الاحساس بأنني ساصطادها هنا ، واكمل قلادة من حجر الزمرد الاخضر ادفع بها عني مخافه الصرع والهوى والجنون .. قصيدتي عن ( ورد ) حبيبة ( ديك الجن ) التي ربما ابتسمت تحت لمعان السيف وهو يحز مجال خناقها ومدامعه تجري على خديها .

توفيق غريمي اللدود لاحتلال هذا المكان وتعطيل قدراتي على التفكير والاحساس .. بل القضاء التام على تواصلي بحرارة الجمر مع تدافع الكلمات على باب قلبي لتخرج مع ( ورد ) وهي راضية مرضية عن طريقة استيلادها من عمق الزمن ، وغشوم المقادير التي سفكت دماءها تحت سكين شاعرها وعاشقها ومستبيحها ديك الجن .. الصحيح انني أنا الاخر احببتها ، وساجن ان لم أحبها واستلها من قبرها وانفخ فيها روحي لاشاركها الحياة ، واقتسم بقية ايامي معها ..

استطبت المكان .. والكهل كذلك .. نافسني حد المواجهة والعراك .. الشيء الممقوت الذي الوم نفسي عليه انني تفحصت الرجل كما لو أتي لوحة حساسة لانقل بلاهة وجهه الجاف النحيل الذي قد يستجديك ان تبكي عليه لانحطاط شامل في جسده ، رازح تحت لعنة تجاعيده التي قد تبدو انها اسرعت في مداهمة وجهه ، وجعلت منه ملاكاً مغضوباً عليه ، مطروداً على عجل من شبابه الذابل .. لم اغفر له السباق معي والجلوس احياناً فيه قبلي ليتركني اجلس قبالته او الى جانبه الوك صبراً مراً حتى يمل قنوطه شديد الضراوة لساعات ، ولكن بعد ملالي وجزعي وانكفائي دون ان احرز اي مكسب في القراءة او الكتابة ، او حتى تخيل صورة تعري بالحلم والاماني ان اقبض عليها بكلمات على الورق بعد ان يفارق هذا الرجل لادونها ، ولو لدقائق في هذا المكان بالذات ، ويحرم علي انْ افعل ذلك بدونه .

وفي دوامة حنقي عليه ، وأنا انتظر فرج ان يمل احتساء أقداح الشاي الثلاثة المتوالية بين فجوات التوقع بانه سيغادر .. دعوت ان لا يكون له شبيه في الدنيا كلها لكي لا يضني المتبطرين امثالي ويخزهم وينزف دم قلوبهم حتى الموت .. فما جزاء من يحول بين هوسي ونزوعي وخيالي والركض وراء صوري وكلمات اتصيدها لافوز بفتح الفتوح الشعري . وبالطبع في هذا المكان حسب .. ما جزاؤه غير ان امقت واغلي وأتأفف والعن وان كان ذلك لنفسي على نفسي وعلى بعد شبر واحد من توفيق لام ، او قبالته بيننا ممر يتنقل به الزبائن وساقي الشاي ونادل النراجيل المعتقة الشهيرة . وما كان مقدراً ان يحدث كل هذا التوتر لو انه استبدل عنائه بحميد الفمال لوجه الله وحاد لمكانٍ آخر ولو بقربي ..

هكذا جلبت لنفسي هماً ثقيلًا رزحت تحته بلا طائل حتى برزت تلك الفكرة الخبيثة في دماغي - وهي مفاجاة لي - ان هذا الرجل قد آذاني كثيراً بزجي في هذا المنعطف الخطير في سلوكي الذي لم يسبق له ان دفعه الحنق والبغض الى درجة التفكير بالانتقام .. كرهت اولًا كل الناس الذين يشتركون معه ولو بصفة واحدة .. حتى التي تشي بالوداعه والدماثة .. فقد كان توفيق غاية في الهدوء والسماحة العميقة لو انه لم يغتصب مكاني الذي لا يحق لي ان امنعه منه ولا استطيع ان اقتطعه واذهب له الى حيز آخر .. لانه لا يساوي شيئاً ان لم يكن هنا قبالة السماورات التي تجلب لي يومياً لمحة من سمات وعبق التاريخ .. بل اني اكره مرغماً ، ولا انفك اتمعن في الوجوه حتى اجد فيها ما يقترب منه فالعنها ، وادير لها ظهري هارباً براحة يسيرة تطفو على غطاء احزاني .

اليوم جئت مبكراً وفزت بالمكان ، ونشرت اوراقي على منضدة مربعة صغيرة لا فعل المعجزات المنتظرة .. لم أترك الصدف او الكسل او الاحباط ان تثني عزيمتي .. ولو وصلنا سوية الى باب المقهى وزاحمتني كما حدث في مرة مرت فإني ساقنف بك جانباً والج الباب واخلفك ورائي حتى لو هشمت عظامك برصة او اكبك

على الارض .. ولكي امحض نفسي الثقة العالية بنجاحي اليوم فقد بكرت جداً لان توفيق هو الاخر بكر ولكن ليس جداً مثلي .. فبينما كنت في ساحة الباب المعظم قرب نصب المقاتل متجهاً مسرعاً نحو ساحة الميدان ، كان هو يخرج من ازقة ( المربعة ) نحو شارع الرشيد متجهاً ازاءي في العمق لكي يصل قبلي - انني اراك ، لن يخفيك الزحام ، ولن اعرب منك - اكتشفت فيما بعد .. عند قراءتي الفصل الذي يصف خروجه الي هذا المساء ، انه كان جائعاً جداً وكان هزيلاً بدرجة لا يقوى على المسارعة في المشي لمناكفتي ومزاحمتي ، وانا شاب قوي البنية ، متقد بما يسند قواي وعضلاتي على الاندفاع وحمية المسير .. بينما كان القلق ينقب عيني من اللهفة والعناد والاقتحام .. كان الرجل يسير الهوينا يكاد يتداعى ويجلس على رصيف الشارع ، وجل الذي يفكر به و هو يفتقر الى النقود التي تمنحه وجبة طعام جيدة ، ان يصل الى المقهى ويشرب بعض اقداح الشاي المحلاة التي تكسبه قوة جزئية وتزجي له ساعات من البطالة والحيرة والالم بالذي سياتي غداً او بعده . قرأت هذه التفاصيل في رواية ( المسرات والاوجاع ) وشعرت بتردي انتصاري وخفوت جذوتي وتفاهة قدراتي ..

بدأت مهزلة المنافسة على المكان قبل شهر على الاقل ، عندما كان الاديب فؤاد التكرلي يتابط ذراع بطله في المسرات والاوجاع ، ووقف بباب المقهى ودفع به الى الداخل ، ثم ذاب التكرلي كانه دخان بخور او شبح في ضباب .. وتوغل توفيق الى عمق المقهى ودار بين المقاعد حتى وصل الى مبعدة ذراع مني وجلس قربي .. كانت عيناه متلهفتين لا لتقاط الرجل الذي تزوج مطلقته جاسم الرمضاني الذي لا يفارق لعبة الدومينو .. ليس فقط لمناقشة بامر مالي يخص العائلة القادمة من ( دربونة الشوادي ) في خانقين ، ولكنه في الواقع كان يتهم الرجل من الداخل في اعماق عريه ، ويعاود تخيل كيف يفترش زوجتهما ، وكيف حبلها في غضون اشهر بينما عجز هو عن ملء بطنها بالطفل المنشود اعواماً عدة . ولكن عزاءه وفضيلته انه اجل موتها اثناء الولادة ، ومنحها كثيراً من العمر الذي لم تجدها حتى المعجزات بتاجيل قدرها مع نشدان ملح للطفل المرتقب ..

ولم تكن الايام الماضية خالية من مراجعة النفس ومحاولة تسفيه هذا المزاج وكسر شوكته .. فقد حاولت السفر بعيداً في مكيدة مني انتهر بها نوازعي بالانتقام .. تحدثت في الطريق عمّا يشبه هذه الهواجس لمن هم قربي لتبد يدها في الهواء ، وقتلها بالسخرية منها من قبل الاخرين .. وأصغيت لهم جميعاً بامل ان افكك قتامتها وحدتها ، وأمضغها وارميها كالفضلات .. الا ان اكبر مواجعي غير المتوقعة نبعت اليوم .. فزت بالمكان لاني سبقته ، هذا صحيح .. ولكن التكرلي ما كان يعرف ما بي وما هي ازمتي ، ولم يمنحه الاختيار والمرونة ، بل ارسله كالاعمى يدرك طريقه بالمجسات .. فهو الاخر يعشق المكان ذاته .. توقعت انه ملائم لمواجهة ساعة الحائط القديمة ذات الانضباط العملي الذي لم يتغير .. او ارتياحه لمواجهة كوة الغرفة الداخلية لعمل النارجيلات ، فيتفرج بمتعة وسرور على السماورات الذهبية ويشير بعينيه او اصبعه للنادل لياتيه بالطلب على قرب ويسر .. وقد جربت ان اجلس بكل الامكنة حولي هنا .. قرب التلفزيون ، تحت المرآة العمودية الكبيرة .. تحت الراديو الاثري العتيق ، في مقدمة المقهى وقبلها ، فوجدت إنها جميعاً مواتية لمطالبة .. لذلك سخن قلبي عليه بدرجة انني فكرت ان اقيم هنا ليلاً ونهاراً حتى اعوده على مكان آخر يرتاح له قسراً ويتخلى عن مكاني واجنب نفسي الكدر والهم واحتمال اقتراف الجرم الذي وصل حده .. وهكذا خرجت بنتيجة مرعبة ، ان لا اقف مكتوف اليدين وطويلاً ، حيث لم يكن امامي سوى ابتلاع غمي وعاصفة نفسي واكفي واتحاشى انا الاخر شر القتال .. ان ابكر بالمجيء واستوطن وأجمد على المقعد ادافع عنه حتى الموت .. وهونت الامر ، وواعدته في ذهني .. حتى اكمال قصيدتي المستعصية عن ضحية ديك الجن ..

في كثير من المرات التي يختلس النظر الى كتبي وصفحات اوراق وعبثي على القصاصات وما تتناثر عليه من الكلمات بهوامش صاعدة نازلة ، وشطوبات وخرائط واستبدالات .. ثم العودة لقراءة ابيات ديك الجن ، وكيف انه شاعر الغيرة القاتلة التي كان يغذيها بحدة عشقه ودفعه لاجراء السيف في محال خناقها ومدامعه تجري على خديها حزناً عليها ، وانه يقسم بنعليها ويؤكد ان لا شيء وطأ الثرى اعز عليه من نعليها ، فما كان قتله لها لانه لم يكن ليغار من مر النسيم عليها ، ولكنه ضن على العيون بمثلها وخشي من نظر الحسود اليها .. وهكذا ذبحت ( ورد ) راضية مرضية .. اما انا فساتلبس حالتها وهي تحت مقصلة العشق كيف استطابت ذلك الموت اللذيذ ؟ وكم هي من بطلة لا تجارى امام غيرها في كل الازمان ..

كان توفيق يختلس نثار مشاعري التي اعطيتها لورد بقصيدة حديثة أمل بها فتح عكا واعبر الاطلس واغمر بها الصحارى والجبال .. ذلك هوس شاب مثلي لا يريم ولا يردعه منطق او رجاء ان لا يتمادى في الانتقام واقتراف الجرم من اجل مشاعر امرأة عربية بعيدة - مسكوت عنها - واريد ان ابعثها الى الحياة من جديد كولادة لجنون قاتلها ، وتعرف هذه الاجيال سرها .. اكانت مجبرة مذعورة منحدرة مستسلمة لديك الجن الذي بنى مجده بفعلته الدموية .. ام كانت راضية ممتنة لقاتلها الذي لا يوصف حبه باكبر الاعاصير والبراكين والزلازل .. حب لا يشفى منه ودفاع عن حياضه بالدم قبل ان يمسى بالعيون .. وبذلك ستكون شريكته بالامجاد العاطفية الكبرى .. في الواقع كنت ساسعى لمعرفة رأي توفيق بمثل هذا العشق لانه يتمتع بخصلة استثنائية بالفوز بالنساء والتلذذ باجسادهن كما لو كان ابن عصر الجواري ، لا يشبع من الف سرية تحته وفي كنفه الشبق ، الذي لا يصدقه عقل في جسد ضاو مثل جسده المظمي المتداعي .

أقبل الرجل بطيء الحركة .. لا تفزع من جلوسي قبلك .. ستموت فرصتك اليوم .. مثل ورقة شجر تسقط .. لم يبال بجسارتي وعدم اكتراثي برغباته .. اقبل .. ومن اوصافه التي رسمها له التكرلي ولا يستطيع هو ان يتلاعب بها .. شعر رمادي ولكنه يعبر عن ماضٍ لامع ، ومحيّا كاشف عن تجاعيد غائرة عند الخدين .. ومن البعد يمكن اصطياد عينين ملتهبتين بضراوة تحت حاجبين كثيفين ،

وان كانتا تتلبسان الوداعة ، بكياسة موظف مرموق ذلٌ وأنتُبِذَ وتحطم .. اما شفتاه فإنهما لم تتراجعا الى جوف حلقه ولم تصويا لكثرة استعمالهما في تقبيل جسد فتحية ، الارملة الشابة الملتهبة وبلا هوادة .. عرفت فيما بعد إنها ابنة الفراش الساعي الذي كان يخدمه في الوظيفة المرموقة .. أقبل توفيق نحوي .. وأنا المنتصر أرنو اليه بفرح مرتاب .. وتهيات لحظتئذٍ وبدأتُ أخمن الامكنة التي سيختار احداها .. وجرت عملية كيميائية سريعة جداً في ذهني .. كانت المواضع تلو الاخرى تتساقط من الحسبان عندما بدأ يتخطاها حتى وان كانت فارغة ، وقد جربها يوماً وجلس بها قليلاً .. رفضها واتجه نحوي .. سيكون رقيقاً ، واستمد من رقته الشجاعة .. اوحت ايماءاته وانقياد عنانه الى فضول عميق في تفحصه عند المرور بي أملاً في ايجاد موضع صلة طيبة معه ، لامزق بغضي وتحاملي وانصاع مجدداً .. مؤتلفاً مع شارعي ومقاهي وكلماتي التي حرمت منها في هذا الكبت الوحشي والارهاق النفسي والذهن المشتت .. ساقودك بهدوء الى المكان الاخر .. كن صبوراً ..

ومن الانصاف ان اذكر اني خطوت خطوةً غير متوقعة في اقصر اللحظات .. ربما في الخطوة امام الاخيرة قبل وصوله حذائي .. فكرت بأن المعقول ان ابحث انا عن مكان آخر ، واجرب بدله تلك الاماكن العديدة التي تجاوزها ، وابحث عن لوحات واطئة مريحة في تخوت اخرى لاستعيد مزاجي .. هل تعرضت لاغواء ابدل به فضاء قلبي للرقة التامة ؟، ام اعتراني جبن وذعر عندما تذكرت ان المؤلف اعطاه قلباً اشدرقة ، وربطة بالاماني العذاب التي يحسها في هذا المكان !! وفي الخطوة الاخيرة برز مبرر الخاطر بانني اكثر استعداداً للتضحية لأني اكثر قوة وشباباً وانه آيل لنفض يديه من الرجاءات ، وان الممكنات الضرورية تستعصي عليه .. ومن العار ان اقتل الضروريات اذ كان يتعلق بها في هذا المكان حتى لو كانت مجرد التلذذ بقدح الشاي ومتعة التفرج على التحف الذهبية الرائعة ، وانه سيعاني عند طرده من المكان والتآمر عليه كما فعلت اليوم اكثر مما اعاني انا .. وانه ربما اعتاد هذا المكان من زمن يزحف علينا ويصلنا من يوم مولدي ولحد الان . قبل زحفي ومشيتي ودرسي وصبابتي وهوى كتابة الشعر الذي يستعصي علي في غير هذا التخت من المقهى .. هذا الخاطر السريع النابع من ارضية تاملية سابقة ومتكررة ، البسني ثوب المذنب ، ولكنه الذنب الذي يتصلح ويغفر بالتوبة البسيطة .. ان اتخلى له باتفاق شرفٍ وإثرة مني مشهودة وهذه سعادة . اما الشعر فإن له مارداً يبعثه ويطلقه من رأسي في مكان آخر ..

الا ان هذه المعركة حسمت بهذه النتيجة ولكن ليس بهذا الاتجاه واتفاق الشرف الذي انعطفت اليه باقل من اللحظات .. لقد عاد النكوص من جديد الى الايلام والاكثر مدعاة للنضال .. إنه الخوف . بدأت اخشاه ! وهكذا تحتم علي – نهائياً – ان اواجه واسعى للتخلص من ذعري . ذلك انه في اللحظة الاخيرة وانا بذلك الاستعداد للتضحية ، قدر له ان يبدأ المعركة من جانبه هو علي بشكل رهيب لم يسبق ولم يوضع في بال .. احسست بذلك ، فوضعت نفسي مكانه لاختيار نوع المعركة والفعال لتدميري ، فوجدت ان اقسى ما يستطيع ان يفعله ، ولا حيلة له ولي بغير هجوم اعتباطي في مواجهة كلامية من اساليب العتاب او التجريح او الشتم .. فهو لا يعرف نقطةَ ضعفي في مثل هذه الدفاعات المحتملة ازاءه . فيبدل مواجهتنا بالصفع او البصق او الركل .. وهذه ماخوذه من مجال قدرتي الجسدية ماخذاً كاملاً . ولاني خمنت انه مع قسوة حلم معتوه يقوده الى فكرة لئيمة لمناكفتي ، وجدته وقد اتخذته قسوة الكدر على وجهه ، واشاخة العمر وسوء التغذية .. وانا أتأمله مرات عديدة على مبعدة يسيرة مني ، او كما كان التكرلي بصفة تحت رحى العوز للمال الذي يجعلهُ يركع في اسمال متهرئة امام سلطان الغلمة بفتحية ، ويجرح كبرياءه بالحنين الى ( أنوار ) التي يسبُهُ حبهُ لها بالرذيلة النارية ، او كانه صار جزءاً من كل امرأة في العالم .. لاني استخلص هذه الحال منه ، فقد اعددت دفاعي السريع ، فاصرعه بطيبتي واتخلى له عن المكان .. وهي ذات السلاح الذي ينصرني نهائياً على غلوائي وبغضبي وحقدي وهو مكسب عظيم سيحس به شاب مثلي ، شاعر جبان النفس ، وهي حصيلة تقوى كاذبة بعطف صادق .

وهكذا فإن تخليه عن كل الاماكن السابقة لوصوله إنما هو استعداد مقاتل .. خاصة وان كليتي مشغولة بي وواحد جثل بدرجيلةٍ يستولي على الفسحة جنبي .. وتهيات ان اطلق عليه النار من قلبي الودود .. الا انه بكل بساطة ، وكانه مسحور مساق ، وبدون خوف او تردد وبدون شكوك بالانتصار والحسم وضع ركبتيه على بعد اصابع من ركبتي المنثنية بوضع الجلوس ثم ادار لي ظهره كالحصان الضخم يدافع عن نفسه بالركل الخلفي بحافريه .. كانت مساحة خلفيته – بفعل الاقتراب الشديد من وجهي – ليست صغيرة .. اعتراني خاطر انه يقاتلني بالدنيا الثقيلة كلها .. هي ضربته الاولى التي يحقق بها النصر الاكيد ، وقابلتها بالطيبة التي ساطلقها عليه من قلبي .. ستكون هائلة وموجعة .. وهممت ان اتسلم انا زمام الضربة الاولى رداً على احتمال تخريب وجهي او كسر اسناني او وجأ بطني .. هممت بذلك لولا انه نزل على الفاصل الذي بيني وبين جاري والذي لا يتعدى مسافة شبر واحد ، والتي لم تكن لتسعه لذلك فقد ارتمى كطفل كبير تلقفه حضني او عموم فخذي الايمن .. ولم يكن ذلك التهاوي علي مفاجئاً فحسب ، والذي دفعني للقفز من مكاني هلعاً ليزل هو في قعر الموضع ويزجني الى جانبه الضيق بلمح البصر .. بل ادهشني ايضاً بذلك الوجه الرصاصي المفعم بالبشر المؤسي والبسمة المعتوهة المتهلقة مع ما فيها من العناد الرقيق الذي اذكى فيه نار الفحولة الحالمة .. في تلك اللحظة رأيت إنه كان مسحوراً او ماموراً او مسطولاً ، وجذلاً لانه جاء من موقعة نيل فتحيه ليلة الامس نيلاً كاملاً شافياً حرمانه طوال سنوات اقتصرت بها علاقته على فعاليات الشفتين . قلت له اختصر كل شيء ، وكأني اهاجمه باستنكار وعتاب يفيد اني اعرف الكثير من اسرار حياته البائسة حتى وصولي بالقراءة الى واقعة التحام الليلة الماضية :– اخيراً يا توفيق .. نلت منها .. !؟ هتف شاكراً هذا الانحياز له والتبريك على فوزه المتأخر :– أجل .. أجل .. هل

عرفت ؟

قلت مؤكداً نغمة العتاب :- وعلى السلم ؟!

قال مضطرباً من صدمة غامضة عليه ، لكنه يشيع جواً من الانبهار السريع بالارتماء على التخت والالتحام يوم امس بما عزز لديه الشر على يديه ان ينطلق بالجواب : - شيء رائع ان يتم الاتصال الكامل مع امرأة خلابة ، مجنونة الجسد ، وعلى السلم ايها الصديق !

اخذ حنينه يتقشع عن هذر حبيس لانه وجد محسناً يكرمه المكان ويستمع اليه .. واصل الكلام بشغف متلاحق :- لا ادري كيف حدث ان اشتبكنا سوية بغرام وصل الذروة على السلم ، لكنها بعد خروجها من ربقة اللذة قنطت وبكت واحست بخطورة حرمانها من خطيبها الشاب الذي قدمته لها بنفسي ، وما كان من شدة حنقها الا ان طردتني من الغرفة معهم ، وشردني التكرلي بقسوة الى غرفة مافونة في المربعة احقر مليون مرة من سابقتها .. لقد كنت في الواقع نذلاً انانياً بصورة لا تغتفر ..

الغريب ان صراعنا الطويل على المكان كشف عن صداقة كامنة بيننا بذات وقت العداوة والمنافسة وفقد غضبي شيئاً من حدته .. لذا راح يبوح لصديق قديم جم التعاطف والانحياز لكرامته التي ديست ورغم انتشائه بذيل فتحية نيلاً رائعاً الا انه وصف دناءة نفسه نحو الانثى التي تبني في خيالها بيتاً زوجياً ، بانه قرد شهواني لجرج ، ولذلك ارتضى طرده ، وانتظر مني بصورة تغري باعانته على ما اعرف من سير الرواية باعتباري صرت الراوي العليم بكل شيء مما لا يعلمه هو : - مؤكد إنها تخاف من الحمل الذي يجهض خطتها بالزواج ، ولكنها الآن في صورة من الاشفاق والندم عليك لانها لابد ان تأمل بحقيقة إنك رجل عقيم لم تمنح مطلقتك طفلاً رغم كثرة المحاولات والعذاب ..

قال مستعجلاً :- انني مستعد للزواج بها اليوم .. اعلم إنها تفضل الشاب علي بعد تجربة زوجها العجوز الذي مات وتركها مبكراً .. حقاً .. انها لجريرة بشعة ان يشيخ الانسان ويرمى على قارعة الطريق . استحلفك الله ان تتشفع لي عندها - صمت فجأة . تذكر - ولكنك وأنا لا نستطيع ان نعالج الامور على هوانا في رأي التكرلي .. انا محكوم بالصورة المندحرة التي رسمها لي مقابل هذه المسرات الجنسية الرائعة ، وان ما زجها بالالام والحرمانات الأخر .. تصور انه يدفعني لهذا المكان بالذات لكي العق جراحي .. نعم هنا اخاصمك وانافسك لانه الموضع الذي تتشفى بها امنياتي واشعر بلذاذة سكر الشاي وطعم الجوع .. هنا حياتي الرخوة ، الحرة التي مفادها ان ليس بالخبز وحده يحيا الانسان ولكن بجسد المرأة ايضاً .. هنا بكامل صبواتي المنحطة ومساءاتي النسائية المتنوعة .. هنا تخزوني انوار .. حبي المحرم بالذ مكابدات الرذيلة النارية .. هي والاخرون يخزونني بالاساءات ، يخزونني مجاناً ولا ينفكون .. وحين يجدونني اتحمل بيسر ، يعتقدون انهم لم يخزونني بالشدة المطلوبة فيعاودون الوخز .. هلا عذرتني ايها الصديق .. ولكن لماذا تخزني انت الاخر من اجل هذا المكان مع انك غير منساق من مخطط روائي او مدفوع من انسان آخر .

عرتني اولاً رجفة استغراب ثم داعبتني حمى الشفقة عليه ، وتوسلت الحجة التي دفعتني قبل قليل ان ادافع بالطيبة والتضحية التي لم تتح لي . انه يتمنى ان يوجد حيث لا اكون انا ، غاصباً للحظة من نعماء حياته .. إنه يلعق جراحه اذن .. اما انا ..

قلت له :- أما انا فاحاول كتابة قصيدة ، وانت تحول بيني وبين الهامها وانسكابها من دماغي على الورق .. امرأة تقتل بكامل الرضا عن نفسها ..

قال :- تقصد « ورد » حبيبة ديك الجن .. قرأت عندك ابياته التي تبرر له قتلها .. انها رائعة ، لو كانت مجرد خيال شاعر .. فماذا تريد لها ان تقول تلك المسكينة يا ديك الانس ؟

قلت له :- ان تلك المعشوقة ذبحت مبتهجة متلذذة بموت طعمه كالعشق ..

ضحك توفيق ، وتقوس ظهره للمرة الثانية منذ الجلسة الاغتصابية على مكاني الذي احس بافتقاده .. قال :- هذه لمساتك الناعمة الجميلة للحب .. اما هي فمن كان معها في لحظة جريان السيف على عنقها .. الا يجوز انها غلب على امرها وصدقت واقع حال ديك الجن الطاغوتي المجنون بها .. وهي ذات اللمسة الحنونة الساذجة لشاعر حسن النية مثلك .. لقد احسستها في محادثتك لجار لك - وانا وراءك هنا - عن قصة عجوز يسرق رغيف خبز من مطبخ بيته ليلاً ، ويقضمه ببطء شديد وخوف من عيون زوجته .. يومها وجدتك بحاجة الى الشكوكية التي قد تصنع منك شاعراً فذاً .. انك لا تعرف انه افضل مني فقد كان لديه شيء يسرقه . اما انا فإن الجوع اضناني جداً مع حرماني حق السرقة لكي ابدو للقراء مسحوقاً بائساً ، وشبقاً متشرداً ولكنه متبتل عفي ، ذو كرامة شقي ابيض اليد .. انه عصر الغرائز والقلوب المتحجرة .

قلت له :- ولكنك رضيت بهذه المشاق والعذابات من اجل لذاذات الجسد وابتهاجاته ؟!

اطلق تنهيدة فاتحة لشهية البوح وقال :- لابد ان تتكافأ ذروة المباهج الجسدية بذروة الجوع والذل والتنكيل .. هل يعزيك ان تكون بديلاً عني ، او تشاركني بحصة من المكابدات لقاء الفوز بعشيقة لك ؟

ضحكت ، فوق البسمة بقليل .. اذكى فيَّ جمراً خابياً تحت رماد الوقاد ، وضجت في عروقي نبضات البلسم في بحبوحة الجمال الوحشي لجارتي الشريفة وعلى حين غرة .. وفسرَّ توفيق صمتي وتململي الى امكانية استعدادي للتحول من مثالية حبُ « ورد » الى شغيل في رحاب الغواني .. هل يمكن تحويلي مثله الى زير نساء ؟ ان هذا الكهل الرصاصي له قدرة تخاذلية على التشاجن مع الناس واقناعهم بالتخاضع الجنسي والمثول راكعاً تحت سيقان النساء .. واصل يغريني ثم يحذرني كي ينسلخ من ذنبي اذا وافق التكرلي ان يضمني الى رعيل محنته العظمى :- حولتني لحظة احساس صغير آني في بالكرامة ، من موظف كبير مرموق ذي سعة في اليد .. صفعت بها الموظف السبح الحقير الذي ما انفك يزدريني ، صفعة عظمى ادت الى ان يلفظوني خارج وظيفتي منبوذاً كمعاقب عجيب .. كرامة يوم مقابل عذاب وتشرد

وشقاء سنين .. لقد تحطمت لمجرد ان الثورة والثقافة الجنسية كانت بحاجة الى قربان وضحية مثلي تبادل به الاعتراف من الجسد بوضع آخر مزر لا أحسد عليه .. هنا العق جراحي كلما اتيت . وهنا اجار بالضنى كالهر الشباطي الذي تتجمع وتتزاحم فيه نطفته عاماً وتسبب له الاوجاع حتى يلفضها .. ( انوار ) هي منحة التكرلي جزاء رضوخي للتضحيات . اما انت ايها الشاعر الفر فارجو ان لا تظلم ( ورد ) . قل عنها الحقيقة التي تعيها وتحسها باخلاص .. وسأتخلى لك عن مكاني على الرغم من توجيهات مسيري على الورق .. اكتب قصيدتك .. وانا ذاهب الى انوار وليفعل المؤلف ما بداله .

وافترقنا .. وقف التكرلي خلف الزجاج الامامي للمقهى ، واشار باصبعه يدعو توفيقه .. نبهته للاشارة ، فقام ممتثلاً طائعاً وخرج .. وغابا في الشارع قبل ان يتاح لي رجاء انضمامي لعالمهما النسواني العجيب ..

* * *

تبين لي انني من النوع الذي يسهل على النساء تحريك طاعون الشبق والارق والحمى في اعماقه تخيلت ان بالامكان استغلال هذا الكهل الفضي الذي اتخذ سيماءه كممول سهل للشهوات . لكنني جفلت من احتمال اختيرام كرامتي وركلها بالاقدام . وكانت عظاته بهذا الجانب واضحة .. اما واما .. قررت التخلي عن مواصلة قراءة المسرات والاوجاع ، تمهيداً لهجر مقهى حسن عجمي سرة الدنيا واقدمها هدية لتوفيق . ولكنني واصلت التمتع بخيال انوار التي يصفونها بانها ذات العيون البقرية الاحتراقية والروح الشهوانية المخبوءة في خيمة محرماتها الواهية ، وسحرها الغلاب لا يتحداها جمال ولا توق النار الوصال .. شاقني ان اتطلع الى ثورة توفيق الاذلالية الرجائية اللجوجة .. مَنْ مِنَ الرجال يقاوم الاشتياق لا حدوثة سيالة بالانثى كهذه ؟ وقرأت صفحات .. صمقت .. ذهب توفيق الى شارع في حي المنصور يحاول أن يسترجع كتباً ويستدين مبلغاً او ياخذ مساعدة طفيفة ليقيم اوده بعض الوقت ، وهناك عند بعض اقاربه ، عرج على بيت انوار تهيباً له إنها كانت وحدها وكان زوجها خارجاً ، فطرق الباب .. ولما طال به المكث على نار واختلاج قلب دام ، دخل من الباب الخارجية التي يسهل فتحها واجتيازها الى شباك داخلي ونادها : ( انني احبك يا انوار ) – وكان صادقاً متيماً حد الاغماء عليه من الوجد – وكرر القول وهو يعلم انها تسمعه ، ولكنها صارت تصده وتردعه لاسباب لا يريد ان يصدقها ، حتى اذ بلغ بها نفاد الصبر الى الثورة عليه ، تبدت خرقاء جداً ، وبصوت يصل اليه خاصة ، وباستفزاز جارح لفظته ونعتته :– ( انذهب عني ايها العجوز القبيح ) . عندها كاد الرجل يتهاوى وهو يحمل رزمة من كتب الفلسفة التي لم تغيبه عن لوعته بها شيئاً ، وتماوج كالروبوت المتراقص الماً ، وغاب في الظلام .

يا للاوجاع الثقال . ان قلبي نزل عن صدري مائة قامة في باطن وحل الارض . كدت من فرط كربي عليه ان انشج باكياً ، او اضرب رأسي بطابوقة او أحز رقبته بسكين كي اخلصه من ذله ، وانقذ عزة الرجال من سوء العذاب .. ويلك توفيق .. كم قسا عليك صانعك في هذه المحنة .. واين تذهب يا تكرلي من حوبة المعذبين وغضبة العاشقين الطهرانيين ..

في اليوم التالي ذهبت الى المقهى متطامناً ، لا املك اي حماس لمكاني اذ كان توفيق بحاجة قصوى للعق جراحه الفائرة الدامية هذا اليوم .. لا تبال ، ستموت انوار ، ولكنك لن تُمح من قلوب الموجوعين امثالنا .. ولكنه لم يات .. حاولت ان اتفحص الاحتمالات الناشئة عن فلسفته بحالة ورد الحقيقية .. تخيلتها كالمخدرة عند الموت .. ربما اطعمها ديك الجن دواءً او طعاماً مغبياً ليسهل عليه ذبحها .. برزت امام عيني كالمسدلة الجفنين بلا احساس .. استنكرت هذا الوصف مني .. كيف ازور التاريخ ؟ من يقول انها كذلك فاظلمها واجرم عاشقها ؟

ولم يات في اليوم الذي بعده .. زاد قلقي عليه .. لو اعرف مكانه .. ذلك الجحر القذر في المربعة لذهبت اليه للتو .. تخيلت انني سابدأ بالقصيدة على فرض ان ( ورداً ) كانت تحتج وتصرخ ، وان ديك الجن وضع يده على فمها يكتم صراخها ثم قتلها .. وهذه بدعة اخرى لم ترضني .. في اليوم الثالث . قدمت يائساً .. كان المقهى يثير اشمئزازي بلا توفيق .. بلا مصيره الغامض .. ربما مات غماً وكمداً على انوار التي قطعته من حياتها بالسكين الحادة . بالشيخوخة القبيحة .. يالك من غادرة ازاء محب ممتوه مثله !! جاءني النادل وقدم لي ورقة صغيرة بطيتين .. كانت من توفيق .. التهمني الفضول المتوقد ، ورمى بناظري بين الاسطر قبل الاستقرار على الكلمات التالية ( أخيراً اعتقتني انوار بالنبذ الابدي .. وأعتقتني التكرلي من تشردي وجوعي .. مات خطيب فتحية وترك لي رزمة كبيرة من النقود تعادل ثروة كنت احسبها كتبي التي اعرتها له .. لقد عدت الى الوجاهة والثراء والآدمية في يوم وليلة . لن تجدني بعد اليوم في المقهى ، والمكان صار حضناً دائماً لك . ولكنني اخشى ان لا أفوز بامرأة اخرى بعد اليوم .. الحياة تعطي شيئاً وتسلب آخر بدله .. أما وأما .. أرجوك ، ترفق بمصير « ورد » يا ديك الانس ... ) ..

بعد ساعة ذهول ، واعتصار الم .. اهتز طير البؤس في صدري .. لماذا خنت توفيق يا تكرلي ؟ كان بائساً شقياً .. جميلا وجذاباً لعشاق المعاناة والهوس والبحث والمناجاة .. هل خفت من رعاع القراء ان يردوك قتيلًا في الطريق لحزنهم السانج على قسوتك المتواصلة على معذب مسكين ؟ جبُنت عن المسير شامخاً بالعذاب الرجولي الى النهاية .. لقد بعت اوجاع توفيق بحفنة من المال الحقير .. وقضيت على كبريائه مرةً اخرى عندما كانت هناك ثمالة من الكرامة تسعده بالسياحة بين النساء ويمضغ العنت والظلم والبلسم المر .. من يدري .. ربما كان رب العالمين سيغير ناموس الكون الرجالي ، بعد ان يشفق ويترحم ويتفهم عذاب توفيق في الارض !؟

اطبقت اوراقي ونهضت العق جرحاً نخسني به توفيق .. وجرحاً آخر .. مرق في لب روحي هاجس جميل ، وسيم ، قوي ، وضاء .. ان « ورد » قد دعت عشاق العالم للانصياع الكامل لامر الحبيب وقد ذبحها عشقها راضية مرضية .

شباط – ٢٠٠٢

# ثمة حلم .. ثمة حمى

صلاح زنكنه

البيت الذي ولجته مشدوها مبهورا مرتبكا ، متصنعا هدوءك وتوازنك ، هو بيتها . لقد جف ريقك ، وتعثرت كلماتك على لسانك ، وعجزت ساقاك عن حمل جسدك واحسست بدوار في رأسك وكاد يغمى عليك لو لم تجلس على اقرب اريكة وانت تسال بخجلٍ قروي :

ـ عفوا السيدة ايناس موجودة ؟

كنت تعرف انها موجودة لكنك كنت تريد ان تتاكد من وجودك انت في هذا المكان الباذخ الذي يشبه قصور القياصرة والملوك . او تكون ايناس سليلة هؤلاء ؟ ام انك في حلم ؟ العمة العجوز اكدت لك ببشاشة وجودها في غرفتها العلوية ؟ خمنت انها قد تراقبك وانت تتصبب عرقا ، بينما هي تصفف شعرها الكستنائي ، او ترتدي ابهى فساتينها او تضع اللمسات الاخيرة من زينتها . وحين اقبلت بثوبها الهفهاف تهبط السلالم بتؤدة ، استكنت ومع كل قدم تحطها على السلم كانت خفقة من الهواء تزيح اذيال الثوب ، فيشرق بياض ما فوق الركبة ، ودون ارادة منك استقرت عيناك هناك ، حيث ومضات الفخذين البضين الاسرين ، وددت لو تمتد السلالم ، وتمتد الى ما لا نهاية ، لو تعصف ريحاً عاتية بالثوب عاليا عاليا . لكنك واريت الرماد على الجذوة المتقدة في اعماقك ، وكبحت جماح الرغبة المستحيلة ووقفت على قدميك مادا كفك لتحتضن كفها ، تحسست ليونة الكف ودفئها بلوعة مشوبة بحمى .

ـ أهلاً .. أهلا بالاستاذ .

ـ شكرا لك ..

ثم التفتت الى عمتها العجوز وحدثتها بنبرة فخر نبرة من عثر على لُقىً ثمينة .

ـ هو ذا الكاتب الذي حدثتك عنه ، الاستاذ ..

قاطعتها العمة العجوز .

ـ تشرفنا .. لقد حدثتني ايناس عنك وعن كتاباتك كثيرا ..

* * *

في سيارة السوبر الفارهة التي انطلقت بكما بخفة ورشاقة وهي تجلس خلف المقود المزين باندنتيلا الملونة وتلاعب خصلات شعرها بقلق بالغ ، همست :

ـ هل تعرف من انا استاذ صبري ؟

ورفعت قدمها عن دواسة البنزين فتباطات السيارة وانزاح الثوب قليلاً عن ركبتيها ، فاتقدت جمرة الرغبة ، الرغبة اللاهبة اللاسعة ..

ـ اعرف انك امراة في غاية الرقة والشفافية والانوثة .

وكنت تريد ان تقول ، انك امراة مثيرة وشهية ولذيذة وانك ..

ـ انا زوجة « هزبر » !! .

قالتها ببرود قاتل وهي توغل بنصل المدية في عمق الجرح الذي راح يشخب بالدم الفوار ، « هزبر » كتلة من الحقد والقسوة والكراهية والوحشية ، هزبر بكرشه المندلق وعينيه الجاحظتين ، وشاربه المعقوف وسيل الشتائم ، والمسدس الذي لا يتوانى عن استخدامه في أية لحظة « حياتك رهن سبابتي » ، هزبر الخنزير بطل سيناريو الرعب والعنف والكوابيس هو نفسه زوج هذه الايناس .. اهي مصادفة ؟ اهي مؤامرة ؟ اهي لعبة مسلية ؟ خطرة ؟ هذا الـ ايناس من اين جاءت ؟ وماذا تريد منك ؟ اتريد ان توقع بك وتحطمك ؟

ـ مالك سكتَّ ؟

كانت قد اوقفت السيارة ومالت نحوك بحنو ونهداها المكوران يكادان يقفزان من القميص ، فاشتعلت ثانية تلك الجذوة في الاعماق ، امتدت يدك وفتحت باب السيارة وهممت بالخروج ، بالهرب . الا انها امسكت بك مسكة ام رؤوم تخاف على صغيرها من السقوط ، ولفحت رائحتها ، رائحة جسدها المكتنز انفاسك

فدهمك خدر لذيذ وثمة حمى ، ثمة حريق بدا يشب رويدا رويدا في كيانك لترضخ على الرغم من كل شيء لجبروت انوثتها وانت ترتجف كما لم ترتجف في اي صقيع ، او زمهرير .. يا لهذه المراة ، كانها شخصية روائية او سينمائية او من الخيال المحض وها انت تفكر بمشروع كتابة قصة جديدة ..

ـ سيدة ايناس ..

ضغطت على دواسة الوقود فانطلقت السيارة في الشارع بسرعة خاطفة مجتازة السيارات الاخرى ..

ـ ارجوك ناديني ايناس فقط ! .

ـ حسنا يا ايناس ماذا تبغين مني ؟

داست باصبعها على زر التسجيل فانساب صوت فيروز هادئا ، دافئا « انا عندي حنين .. » .

ـ ابغي ان تثق بي ، ان تعرفني كما اعرفك .. ابغي ان تتخذني صديقة ، رفيقة ، وان شئت عشيقة ، ابغي ان تهيم بي وتكتب عني ...

ـ انت امراة مجنونة

ـ مجنونة جدا وبحاجة الى مجنون مثلك ..

تيقنت ان هذه المراة اما مجنونة فعلا او ممثلة ممتازة او هي واحدة منهنّ ، مدسوسة عليك من قبل ذلك الـ هزبر ، انها محيرة بل مذهلة هذه الـ ايناس جمال وفتنة ، وغنى ولباقة ، التقيتها قبل ثلاثة ايام في رواق فندق المنصور اثناء ملتقى القصة ، وكان حضورها الباهر المشع يضفي نكهة خاصة على المكان ويثير الاسئلة . من تكون هذه المراة ؟ اميرة ؟ فنانة ؟ صحفية ؟ بائعة هوى ؟ وكانت واثقة من نفسها ، واثقة من جمالها وابهتها وتدرك حجم حضورها ، وبين حين واخر تستل سيجارة من علبة ( الكنت ) وتضعها بين شفتيها بانفة واعتداد ولا مبالاة كان العالم كل العالم لا يعنيها ، بل ان كل شيء خلق من اجلها وكنت انت اكثر الاخرين اهتماما وارتباكا وقلقا وهي ترمقك بنظرات حارقة كانها سهام من نار تجعلك تلوذ بالاوراق المتناثرة امامك حتى صعقتك المفاجاة . في نهاية الجلسة حين أقبلت نحوك مباشرة وثمة ابتسامة رائقة ارتسمت على محياها وهي تحيك بعذوبة « اشلونك استاذ صبري » ثم تطلب الانفراد بك لتبلغك انها مولعة باقاصيصك وقارئة شغوفة لكل ما تكتب ، وانها جاءت الى هنا خصيصا كي تلتقيك وتتشرف بمعرفتك تتوسلُ اليك وتستحلفك على ان توصلك بسيارتها الى المكان الذي تقصده حتى ولو كان في اليابان وفي الطريق تعرض عليك ان تزورها في بيتها « رجاء .. رجاء » لتكشف انها ليست سوى امراة الجلاد الذي طالما لاحقك ..

ـ انا وهزبر مفترقان ، مطلقان .

ولاحظت ثمة دموعاً تترقرق في مآقيها وتنهمر على وجنتيها .

ـ انت حزينة من اجل ذلك .

ضحكت وضحكت بل راحت تقهقه حتى امتزجت دموعها بكحلها ومكياجها فاضطرت لمسحها بالمنديل الورقي .

ـ انت تسخر مني بالتاكيد ..

ـ انا لا اسخر وانما اتساءل ..

ـ ارجوك يا صبري .

هاهي تخاطبك باسمك المجرد دون لقب استاذ ، وشعرت ان ثمة جداراً بينكما قد تهاوى .

ـ هل كان يحبك ؟ .

ـ وهل تعرف الوحوش الحب ؟ .

ـ اجل واحيانا تحب بجنون

ـ الا هزبر فهو وحش استثنائي ..

ـ اذن لماذا تزوجته ؟ .

وضحكت ثانية واشعرتك بسخف سؤالك فبادرتها بسؤال لاحق .

ـ واين هو الان ؟ .

ـ احيل على التقاعد ، او بالاحرى طرد لتسببه في مقتل شخصين وهو الان يتاجر بالـ ..

ـ والاطفال .. اقصد اطفالكما ؟ .

ـ لا اطفال لنا .

قالت الجملة بشيء من العصبية ونفاد صبر دون ان تنظر اليك واضافت :

ـ وهذا احد الاسباب التي جعلتني اطلب الطلاق .

ـ هذا يعني انه كان عقيماً .

ـ غير مهم ، المهم هو انني لم انجب منه ..

كانت تتحدث متوترة ، موتورة ، حتى بدت السيارة وكأنها على وشك الطيران ، واحسست بانك ضايقتها بهذه الاسئلة ، فبادرت بالاعتذار الا انها قاطعتك .

ـ ارجوك لا تأسف على شيء .

كانت شاردة حزينة قلقة طوال الرحلة وكنت اكثر شرودا وحزنا وقلقا وها انت تالفها كل الالفة وكأنك تعرفها منذ سنين . امسكت بكفه وضغطت عليها بمودة .

ـ ايناس .. يا ايناس العزيزة ، هدئي من روعك وابطئي من سرعة السيارة لكي نجلس في مكان ما ونتحدث بهدوء ..

وادركت بانها امراة رومانسية ورقيقة وانها ترتعش .

اوقفت السيارة بغتة وارتمت على كتفك وراحت تجهش في البكاء وشعرها منسدل على صدرك بشكل فوضوي .

مسدت شعرها رفعت راسها واحتضنتك بقوة وهي تهمس « احبك » وكنت توقن بانك تحبها ايضاً ...

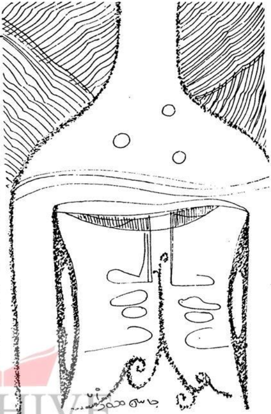
بمحاذاة السيارة تماما كانت ثمة سيارة فارهة يطل منها وجه مكفهر بعينين جاحظتين وشارب معقوف وفوهة مسدس وضجيج اطلاقات ورذاذ الدم على وجهك وقميصك ! . . .

# "العش"

عبدالهادي والي




تالق وجهها البهي بفرحةٍ منغّصة ، شاعت على محياها بكدرٍ خفيف ، جاهدت لإخفائه ، زهي تلوذُ بظلاله الوارفة . عيناها واسعتان بلون العسل الذائب يجتذبانه الى عالمهما المدهش . تكتنفُ المكان ـــ الذي ارتكنا اليه ـــ ظلمة تبددُ من رزوحها وضاءةً تتوهج في قلبين ، أعتمرا بحبٍ أستعصىٰ على انفرادهما بهناءته المستحيلة ، المشوبة بوخز خيباتٍ متكررة اليمة . « ـــ رحلةٌ طويلة من العذاب والظنون ، لم نفلح سويةً في اجتيازها بأمان » « ـــ لم يكن الامر هيناً كما تتصورين ، كلانا له ظرفه العسير فلا تجزعي ، ها هي نهاية تلك العواصف الهوج ، تؤشر لبدايتنا التي انتظرناها طويلًا » « ـــ أخشىٰ ان تكون تلك نهاية أوهامنا معاً » . « ـــ ما دامت شجرة الحب التي سقيناها معاً ، مترعة بالخضرة ، تنمو طيلة تلك السنوات العجاف ، ولم تذبل يوماً ، فإنني موقنٌ بان الثمر لن يجنيه سوانا ! » . أبتعدا في الطريق الترابي الهش . كانت أقدامهما ترسمان خطوطاً وآثاراً كارجل



نورسين على شاطيء مهجور نخلاتٌ بعيدة ترامت في الافق البعيد ، واكواخٌ من القصب والطين أقعت في منخفضٍ أرضي ، تنتشرُ فيه اكوام السباخ وشجيراتٌ واطئة جرداء ، وبقراتٌ هزيلة تلوحُ من بعيد كالاشباح . أحكمت عباءتها تشبثت بها بمواجهة ريح بدأت تهبُ بلفحاتٍ كالابر . منذ سنين طويلة يتابع خطواتها وهي تنسرح في أرضٍ تنأىٰ باستمرار ، تزدادُ ايغالاً في البعاد كلما أزداد عزماً ولهفةً في التقرب والتودد لها بوسائل قد أعيته ، ملتفعةً بخوفٍ يتناوشها بوساوسٍ لا تنتهي ، تعصفُ بها ضروبٌ من الحدةِ حد الجنون ، أثر أنهيارات قديمة وتجربة فاشلة قد شوهت حياتها ، وردمت دروباً كانت تطرقها باطمئنان ووثوق ، أفاقت على قسوتها وخشونتها . توقفا في الدرب قليلاً يلتقطان أنفاسهما المتهدجة ، أبصرا من بعيد موكباً ينحدر يضمُ نسوةً وصغاراً يئوبون في منحنيات القرية المجاورة أختارا مكاناً منعزلاً ، وهي ترتعد . هدّأ قليلاً من روعها ، مؤكداً لها بانه أحكم الامر ، ولم يترك فيه منفذاً يتسرب منه الخور أو الهشاشة ليتقوض اللقاء بما يؤكد مخاوفها المستعرة ، أتكات بظهرها الى سورٍ متشابكٍ من نباتاتٍ جافة ، بعد ان افترش معها غطاءً حائلاً ، أصطحبته تحت عباءتها ( متعللةً به لجمع الحطب ) . كان الوقتُ يقتربُ حثيثاً من المَساء وبدأت ظلمةٌ تزحف باتجاههما كشبكة غير مرئية ، لتلفهما وهما يتوقدان — رغم البرد — وقد تشققت شفاههما رغبةً في البوح والشكوى ، وفي السماء البعيدة كان طيران مستوحدان يخفقان باجنحتهما في فضاءٍ رمادي تغلفه البرودة والوحشة ، يشقان فسحة لا حدود لها ، ليتوقفا على شجرةٍ مستوحدة ينصبان عشاً ، يتلفعان بدفئهما المشترك حتى انبلاج الفجر ، ليحلقا معاً تحت اشعة الشمس الدافئة . أشار لهما بسبابته وقد أنفرج وجهها قليلاً بعد ان جفت دموعها التي انحدرت ، تكتسح وجهاً كالقمر البهي . ( سوف ألقي بنفسي فوق مياهك الجارفة أيها الحب ، ولا أبالي ، فلسنا سوى قطراتٍ من المطر لا تلبث الريح ان تجففنا ) . أنزلقت عباءتها عن كتفيها المدورتين . مدت ساقيها باسترخاء ، رنا الى التفافهما الممتلىء ، وهو يُصعّد نظرةً والهة الى جبينها الذي بدا مخضلاً بندى الحرج ، وبحمرةٍ ألهبت خديها ، الوضيئين . امسك كفها الصغيرة الناعمة وتأوه بحسرةٍ ندت عن صدره كانفلاق شيء صلب . « — أحبك بلا حدود ، واغار عليكِ من نسمة عابرة » . « — هواجسك وظنونك الدائمة تؤلمني أحياناً فاقسو عليك » . « — كيف أحجبك عن العيون — أيتها الحمامة النادرة — لاطفىء ناراً تستعرُ في القلب وأنا أرى الصقور تحومُ حولك » . « — أنا لكَ وحدك فلا تخف ، ألم أقل لك ذلك دوماً » . « — يدهمني قلقٌ غريب أحياناً مثل ظلام يظللُ العقل ويدٌ تمتدُ من خلف الحجب لتخطفك بعيداً ! » . تصمتُ محبطةً أنه يرمم جدراناً من الظنون تهدمها بحبها الكبير له ، ولا تفلح أحياناً في جعله يثوبُ الى الدعة والاطمئنان . يضمُ ذراعها بين يديه وقد أنزلق كم ثوبها الحريري الفضفاض فبانت نصاعة جلدها متوهجةً بضياء قد استنام الى خدره ، وكاد ان يستسلم لنزواتٍ صغيرة تدفعه نحو المزيد من المداعبة البريئة ، غير انها تنتفض سريعاً واقفة مقتطعة زمناً ، لم يجد الا بلحظات قليلة من الهناءات السريعة المبتسرة . تعللت بعد ان فردت الغطاء الحائل اللون ، بجمع عيدانٍ رفيعة من الحطب تناثرت في ارضٍ خلاء ، لتعود بها الى القرية التي نات عنهما حين صار بعيداً ، باتجاه درب القرية المجاورة التفت للمرة الاخيرة ، ليبصرها تذوب وسط الظلمة المتكاثفة . واصل طريقة مستعيداً بإنتشاء جرس صوتها الناعم وايماءاتها الصامتة ، عذوبة عينيها الساحرتين ، وهما تطرفان بغنجٍ مستعذب مشيرةً لنهاية تلك الاويقات المسروقة الحذرة . وانهما لن يتسللا بعد الآن كلصين في غفلةٍ من العيون ، يخفقان باجنحةٍ مجنونة وقد آن لهما ان يحلقا سويةً تحت ضوء الشمس الباهر القوي .

# "الجوع"

## للقاص الامريكي الاسود:ـــ ريتشارد رايت

ترجمة: محمد علي حسين

### ريتشارد رايت Richard Wright

كانت الطفولة بالنسبة لـ ( ريتشارد رايت ) تعني التعاسة والترحال . في الخامسة من العمر هجر ابوه الاسرة فحاولت امه ابقاء ولديها في كنفها خلال السنوات الخمس التالية بيد انها لم تفلح بالحصول على عمل الا خادمة منزل مما حدا بها الى ان تودع ولديها ملجأ ايتام بيد انهما رفضا العيش هناك واخذت تستدين من الاقرباء لتطعمهما ثم اصابها الشلل بعد سنين من المرض وهكذا اصبح الولدان يعتمدان على الاقرباء تماماً

كان ( رايت ) فظاً وصعب الانقياد فلم ينسجم مع الاعمام والعمات واولادهم . لقد ارادوا جميعاً ان يجعلوا منه ولداً صالحاً لذلك انتقل ( رايت ) من كنف قريب لاخر بخلاف اخيه .

في الخامسة عشرة من العمر اكتشف رايت المطالعة فتطلع الى ان يكون كاتباً . كتب قصصاً قصيرة بيد انه لم يطلع عليها احداً خشية الاستخفاف به .

اخذ يمارس اي عمل يتوفر له واستطاع بذلك ان يجمع مالاً ساعده في الوصول الى شيكاغو حيث نشر اول كتاب له كما انه كتب هناك اكثر الاعمال اهمية .

عام ١٩٤٦ رحل الى باريس حيث واصل الكتابة حتى وفاته هناك عام ١٩٦٠

امتازت اعمال « رايت » بالواقعية ورهافة الشعور

● تسلل الجوع إليّ رويداً ولم اك مدركاً للوهلة الاولى ما كان يعني الجوع حقاً . لازمني في لعبي كنت استيقظ كل ليلة لاجده عند فراشي يحملق فيّ بكآبة . لم يكن كالجوع الذي الفته من قبل ، الجوع الغريب الضاري العداء ، بل هو جوع طبيعي حقاً حملني على استجداء كسرة الخبز ابداً . فاشبع اذا ما تناولت كسرة او كسرتين غير ان هذا النوع اربكني بل افزعني وحملني على الغضب باصرار . كلما استجدي الخبز ، تصب امي لي قدح الشاي الذي يعربد في امعائي لبرهة . وبعد قليل يشرع يلكز اضلاعي برفق ويعصر امعائي الخاوية فيدب فيّ الم يصيبني بالدوار فتعلو بصري غشاوة وكم داهمني الخوار اثناء لعبي ! فكان عليّ ان افكر لاول مرة في حياتي ربما كان يعتريني . في احد الامسيات اشتكيت لامي قائلاً :



ـ اني جائع !

اجابت وهي تحاول حملي على الضحك ونسيان الامر

ـ اقفز واحصل على « بوعان »

ـ وما بوعان ؟

ـ ما يتناوله الصبية عندما يحسون بالجوع

ـ ما طعمه ؟

ـ لا اعرف .

ـ فعلام تطلبين مني ان احصل عليه اذاً ؟

قالت مبتسمة

ـ لانك قلت بانك جائع .

ادركت حينها انها كانت تريد اغاظتي .

ـ لكني جائع واريد شيئاً اكله .

ـ وعليك الانتظار .

ـ لكني اريد ان اكل الان .

ـ وليس هناك شيء تاكله .

ـ لماذا ؟

قالت موضحة

ـ لانه لا يوجد شيء

ـ لكني اريد ان اكل

قالت مرة اخرى

ـ عليك الانتظار .

شرعتُ بالبكاء

ـ لكني لِمَ انتظر ؟

ـ لان الله سيرسل لنا بعض الطعام

ـ ومتى سيرسل الله الطعام ؟

ـ لااعرف

توقفت . نظرت إليّ وقد اغرورقت عيناها بالدموع .

قالت متسائلة .

ـ اين ابوك ؟

تطلعتُ اليها بذهول وحيرة . حقاً غابي لم يعد للنوم في البيت منذ ايام عديدة وخلالي الجو لاملان البيت صخباً وجلبة لم ادرك سبب غياب ابي . كنت سعيداً لعدم تواجده فكثيراً ما كان يصرخ بي آمراً بشكل صارم . لم احسب يوماً ان غيابه يعني حرماني من الطعام .

قلت لامي

ـ لا اعرف

ـ من الذي يجلب الطعام الى البيت ؟

ـ ابي الذي يجلب الطعام دائماً .

ـ حسناً ان اباك ليس هنا .

ـ واين هو .

ـ لا اعرف

قلت متذمراً وانا ادق الارض بقدمي

ـ لكني جائع .

ـ عليك الانتظار حتى احصل على عمل لي وساشتري الطعام .

كلما تمر الايام تقترب صورة ابي بوخزات الجوع وكلما احس بالجوع ، افكر به بمرارة عميقة .

اخيراً ذهبت امي لتعمل طاهية وتركتني واخي وحيدين في الشقة طوال النهار مع رغيف من الخبز وابريق من الشاي . عند عودتها في المساء منهكةً تماماً ومثبطة الهمة وفي بعض الاحيان ، يائسة تماماً ، تشرع بالبكاء . تدعونا اليها وتتحدث لساعات . تخبرنا باننا من غير اب وان حياتنا ستختلف عن حياة الاطفال الاخرين . علينا ان نتعلم الاهتمام بانفسنا جهد المستطاع : كيف نلبس وكيف نعد الطعام وكيف نعتني بالشقة عندما تكون هي في العمل . كنا نعدها بذلك بكل وقار ونحن شبه وجلين . لم ندرك ما حدث بينها وبين أبي كثيراً ما تركت تلك الاحاديث الطويلة فينا ما جعلنا نحس برهبة غامضة وكلما نسال

عماً حدا بابينا ليتركنا . ترد علينا قائلة اننا مانزال صغاراً لادراك السبب .

في مساء احد الايام اخبرتني أمي ان عليّ منذ ذلك الحين فصاعداً ان اقوم بالتسوق . قادتني لترشدني الطريق الى محل عند المنعطف . كنت فخوراً بذلك لقد شعرت بما يشعر به الكبار .

عصر اليوم التالي حملت السلة بيدي ونزلت قاصداً المحل و ما ان وصلت المنعطف حتى امسكت بي شلة من الصبية طرحوني ارضاً ثم خطفوا السلة والنقود مني لذت بالفرار مذعوراً الى البيت اخبرت امي بما حدث . لم تقل شيئاً جلست وكتبت ورقة اخرى واعطتني نقوداً اخرى ثم ارسلتني ثانية الى المحل .

نزلت السلم خلسة غير اني وجدت شلة الصبية نفسها تلعب في الشارع فعدت ادراجي راكضاً الى البيت . سالتني امي

- لماذا عدت ؟
- انها شلة الصبية نفسها . سيضربوني .
- عليك ان تتغلب على هذا الان . إمضِ
- انني خائف
- اذهب ولا تعرهم اي انتباه

خرجت من البيت ومشيت بخطى سريعة لصق الجدار متضرعاً الى الله ان لا يتحرش بي هؤلاء الصبية ولكن ما ان اصبحت على مقربة منهم حتى صاح احدهم « هاهو » تقدموا نحوي غير اني اطلقت ساقيّ تسابقان الريح . طاردوني وامسكوا بي وطرحوني ارضاً .

صرخت - توسلت - رفست غير انهم انتزعوا النقود من يدي و سحبوني من قدمي وانهالوا علي رفساً .

عدت الى البيت انشج بالبكاء . قابلتني امي عند الباب . اخبرتها بما حدث لي بانفاس متقطعة .

- لقد ضر .. بوني واخذوا مني النـ .. قود

هممت بصعود السلم طالباً اللجوء في البيت . قالت امي تحذرني

- لا تقترب الى هنا .
- تسمرت قدماي وحملقت فيها وقلت .
- لكنهم جاءوا في اثري .

قالت بنبرة صارمة .

- ابق حيث انت تماماً . ساعلمك هذه الليلة كيف تصمد وكيف تقاتل دفاعاً عن نفسك .

دخلت البيت وانتظرتها مرعوباً متسائلاً مع نفسي عما ستفعله. عادت للتو بنقود اخرى وورقة اخرى هذه المرة كانت معها عصا طويلة وثقيلة قالت .

- ابتع هذه الاشياء واذا ما ضايقك هؤلاء الصبية قاتلهم .

كنت مرتبكاً ماخوذاً لان امي تطلب مني القتال فلم يسبق لها وطلبت ذلك .

- لكني خائف يا أمي .
- لاتعد الى البيت حتى تجلب هذه الاشياء .
- لكنهم سيضربوني ، سيضربوني
- اذاً ، ابق في الشارع ولا تعد الى البيت .

صعدت السلم محاولاً دخول البيت متجاهلاً اياها غير ان صفعة لاسعة هوت على فكي تسمرت في مكاني باكياً . توسلت لها

- ارجوك يا امي . امهليني حتى الغد ؟
- كلا . امض الان وان عدت الى البيت من غير هذه الاشياء فساجلدك بالسوط

صفقت الباب في وجهي وسمعت المفتاح يقفل الباب .

ارتعدت فرائصي . كنت وحدي في الظلام . تطاردني صور الشوارع والشلل العدوانية . كنت بين خيارين الضرب في البيت او خارج البيت . امسكت بالعصا باكياً محاولاً التفكير . لو انني سأضرب في البيت فليس بوسعي ان افعل شيئاً تماماً وان ضربت في الشارع فعندي فرصة للقتال والدفاع عن نفسي . هبطت السلم لصيق الجدار اقتربت اكثر من الشلة ماسكا بالعصا بيدي بقوة وقد استحوذ عليّ الخوف تماماً واطبق على انفاسي . دنوت منهم ، جاءتني صرختهم قوية مدوية « هاهو مرة اخرى » احاطوا بي بسرعة ثم امسكوا بيدي . قلت متوعداً .

- ساقتلكم !

احاطوا بي تماماً . تملكني غضب اعمى . جعلت العصا تطير وشعرت بها وهي تهوي على رأس صبي ثم لوحت بها ثانية وضربت بها رأس اخر ثم اخر . ادركت انهم قد يثأرون مني لو فت بعضدي او تهاونت لحظة واحدة . ان قاتلت ساحملهم على الياس والاستسلام . فلاقاتلنهم كي لا يعودوا الى مضايقتي مرة اخرى ضربت والدموع تملأ عيني وقد اصطكت اسناني وجعلني الخوف الشديد استجمع كل ما في من قوة عند كل ضربة . ضربت مرة بعد مرة . اسقطت النقود وقائمة التسوق . لاذ الصبية بالفرار متفرقين في كل صوب يتصارخون وهم يحمون رؤوسهم بايديهم . كانوا يحملقون فيّ غير مصدقين تماماً . لم يروا هياجاً كهذا ابداً .

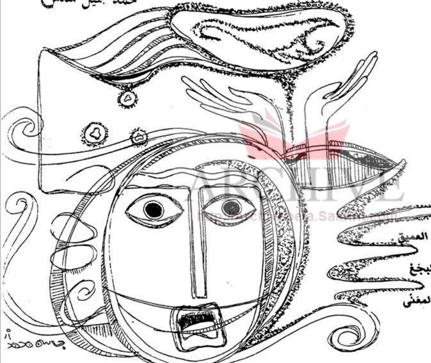
وقفت لاهثاً احثهم باستهجان على القتال وعندما لم يستجب لي احد منهم . طاردتهم ، فروا مذعورين الى بيوتهم يتصارخون اندفع اباؤهم وامهاتهم الى الشارع وهم يتهددون ولاول مرة في حياتي . اطلق صراخي بوجوه الكبار متوعداً بانني سافعل الشيء نفسه لو ان اولادهم عادوا لمضايقتي . اخيراً وجدت قائمة التسوق والنقود . ذهبت الى المحل . في طريق عودتي . ابقيت عصاي جاهزة للرد العاجل غير انه لم يعد هناك اي صبي على مرأى البصر في تلك الليلة كانت لي اليد الطولي في شوارع مدينة ممفيس .

عن كتاب
Projection in literature
Scot . 1976
Scot , Foresman and compang

# قتلوا كل البجع

"الى محمود البريكان"

محمد جميل شلش



يالَهُ مِنْ خبَزٍ !!
يالَهُ منْ وَجَعْ .
أعْظم مِنْ أيِّ وجعْ . .

ماتَ محمود صديقي
ماتَ قبلَ الموتِ بالحزنِ العميقِ

كانَ مُنحازاً إلى صمتِ البجَعْ
كانَ قلباً منْ وجعْ
ثمَ ضاقَ الحزنُ بالقلبِ المغنّى
فتغنىٰ . .
وتَشظّى . . وانْصَدَعْ .

ماتَ مَقتولاً صديقي
ماتَ قبلَ الموت بالصمتِ العميقِ قتلتْ محمود غيلان الطريقِ
وَسكاكينُ الفزَعْ .

آهِ . . يامحمود
ياصوتَ الاسىَ النّاطقِ
في صمتِ البجَعْ .
آهِ . . يارمزَ الوجَعْ . .

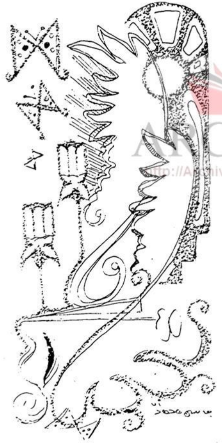
قتلوا فيكَ الوفاءْ
قتلوا فيكَ النّقاءْ
قتلونا . .
قتلونا . .
قتلوا كُلَّ البَجَعْ .

شباط ٢٠٠٢

# مدفن الفراشات

## ٧ مرثيات الى محمود البريكان

رعد عبدالقادر



### ١ ـ اغنية لطائر البرق

نم هادئاً
بامان
سبع شجيرات ورد يحرسن نومك
وطائر يصفر لحناً سماوياً
: نم هادئاً
دع النهاية مفتوحةً
واغلق الباب جيداً ، وإنْ قرعوا لا تفتح .
القصيدة قرب رأسك وقدح الماء
وطائر البرق في نومك
هل رأيت أحداً في الحديقة ؟
وان قرعوا لا تفتح
دع النهاية مفتوحةً
واغلق الباب جيداً وان قرعوا لا تفتح
نم هادئاً ، هادئاً
بامان .

١٥ / ٣ / ٢٠٠٢

### ٢ ـ البيت الفارغ

المرآة احتفظت بهدوئها
ظلت صامتة وهم يحملونها الى سوق الجمعة
لم تعترض حين ارادوا بيعها
هناك عرضت
لقد فرغ البيت منها .

بالامس دفنواالطائر في الحديقة
وظل القفص فارغاً
واليوم يحملون القفص الفارغ مع المرآة الصامتة
الى سوق الجمعة
لقد فرغ البيت منهما
لقد أصبح البيت فارغاً
فارغاً ، تماماً
ولطالما عاشا سويةً
: القفص الفارغ والمرآة .

١٩ / ٣ / ٢٠٠٢

## ٣ ـ نافذة

ظل المطر يسقط أياماً
ظلت تمطر
كانوا ينتظرون ان يقف المطر
لم يقف المطر وظلوا ينتظرون
وظلت تمطر ولم يخرجوا
لم يخرجوا في المطر
لم يقف المطر ولم يخرجوا
لم يفتحوا الباب
لم يقف المطر ولم يفتحوا
وفتحوا النافذه
وتدفق الماء من النافذه
ووقف المطر
واشرقت الشمس
وطارت الطيور

١٩ / ٣ / ٢٠٠٢

## ٤ ـ نافذتان

يسقط ظله على الشارع
الرجلُ الواقف في النافذة ،
يسقط ظلها على الشارع
المرأةُ الواقفةُ في النافذة المقابله
يسقط المطر على ظل المرأة والرجل
المرأة والرجل يتبادلان قبلةً طويلةً
تمرق سيارة في الليل
ضوؤها الكاشف يخترق المطر والازهار

١٩ / ٣ / ٢٠٠٢

## ٥ ـ ثلاث نوافذ

نوافذ منسية لا يطل منها أحدٌ
ثلاث نوافذ لا يكلمها أحدٌ
ثلاث نوافذ مسدلة الستائر
كانت الستائر مرسومة بالطيور
جاء اطفالٌ ورموا النوافذ بالحصى
صرخت النسوة : لقد كسروا زجاج النوافذ
وهرع الرجال بالعصي
وهرب الاطفال مذعورين ،
لقد أعادوا الحياة الى النوافذ الثلاث

١٩ / ٣ / ٢٠٠٢

## ٦ ـ عزلةٌ مخترقة

عدنا الى المكان الآمن
نزعنا اجنحة الغربة
واستلقينا على جنوبنا الى جانب الصخور
كانت قلوبنا طعاماً للحشرات
ونظرنا الى حيث الفتحة التي ينهمر منها الضوء .
كانت عيوننا ثابتةً في محاجرها
وأصغينا
لقد سمعنا في الخارج لغطاً غريباً
وبقينا نصغي مندهشين
فحتى في هذا المكان الآمن
لا ينقطع اللغط الغريب ! ؟

١٩ / ٣ / ٢٠٠٢

## ٧ ـ تمثال نصفي من الشمع لرجل غائب

بظل جناحيها تغطي ابتسامة الرجل الغائب
تتحرك حركة دائرية امام اللهب
لا تهدأ
ولا يهدأ اللهب
الرجل الغائب يمد أصبعه الى الاسفل
الى مدفن الفراشات ..
آثار قدميه تنقطع امام بابٍ
موارب
والفراشة لا تهدأ

١٩ / ٣ / ٢٠٠٢

# النادبات فتحنَ لي بابي

## الى محمود البريكان

كاظم الحجاج



« أعددتُ مائدتي ، وهيأت الكؤوس »
وفتحتُ بابي للنساء النادبات ..
الكاس تُترِعُ موتنا
والموتُ يبتكر الحياة
وأنا الوحيدُ - كوحشةِ الصبّار -
في الزمن - السبات .

• •

النادبات سألن عن إسمي ،
فاخطأت الجواب :
لا إسم للشعراء
في عصر « الرجال الجوف »
و « الارض اليباب »

• •

النادبات مسحن عن وجهي ملامح قاتلي ..
في آخر اللحظات تنكفيء الملامحُ :
وجهُ القتيل يصير تذكاراً « لروما »
-وهي تُدفق بالعبيد على المذابح-
في لحظة يتوقف التاريخ ، كالنبض الاخير ،
تتباعدُ الانفاسُ :
لا يصل الشهيقُ الى الزفير ..
وكما تموت فراشة باللمس ،
تنطفيء الشموعُ
مِن نأمةٍ أولى ، وتنسكب المحابرُ
مِن زلّة الايدي على ورق الزمان ..
.. يموت شاعرُ ..

« فمتى يجيء الزائر المجهولُ »
« أوقدتُ القناديل الصغار »
« ببقية الزيت المضيء ، فهل يطول الانتظار ! »

النادبات فتحن لي بابي
وأوقدنَ النهار ...

• •

أوقدي شمعةً للقتيلْ
أوقديها على جرحهِ ، واصمتي !
لا تَدُقّي المساميرَ ..
تابوته نائمٌ فيهِ ، لا توقظيهْ
ولتُصَلّي لهْ
ساعدَ اللهُ تابوتهُ
كيف لا يتكسّر مِن ثقْلِ هذا النحيل ! ؟

إشارة :

الاقتباس من قصيدة البريكان : « حارس الفنار »

# افق من الصمت

وجيه عباس هادي

لحفنةٍ من رحيلٍ ، جئتها طُزقاً
وكان وجهك من نصفين فانطبقا
تساقطت خطوات الباب بين يدي
وكان روحُك من في بابها طَزقاً
انا وخطوك والناقوسُ ثالثنا
فأينا جمعَ الاصداف وافترقا
وأينا خالعٌ في التيه صاحبه ؟
وأينا وثني الصمت لو نطقا
كُنْ شاهدَ الصمت ، ذا صوتي وذا جسدي
فكن مراياه وألعنْ من به صدقا
وكن لموساك طوراً ، اربعين صدى
اعمى سينكرُ فيك العين والحدقا
ما انت !! لولا حروف كنت ادمها
والشعر حواؤه الثكلى فما اعتنقا
جرح هي الكلمات اللاتبوحُ بها
وشاهداك فمُ اسلمته عُنُقا
هما ضجيعاك مذ ابقيت سرهما
صدى فنارك في ليليهما طبقا
هل ابصرتك بها عينان كنتهما
ثوياً والف صدى في ظلها مرقا
وموجة من عظام فيك أشرعة
ابقيت روحك تهدي ظلها أفقا
ابصرت يومهما أمساً فقلت عسى
وليت .. والشعر في ثوبيهما علقا
والشعر خمرك ذي كاس تفيض دماً
وركعتان على ثوبيهما خُرقا
فكن وضوءك فالسبعون الف فم
تيمم الصمتُ من اورادهن تُقى
والغائبون صلاةٌ والمدى سكنٌ
فمن سيغفر حرفي فيك لو شهقا
وأنت أنت قتيلُ الصمت ، قاتله
فمن يُقاد ببضع فيك لو أبقا
ومن يُقاد ونحن اللاعنون فمذ
طغى أقمنا رجالات الرؤى ورقا
فوضاك والكلمات الشعر كاس دم
فمن يمدُ يداً في روحه رمقا
ومن سيلبسُ هذا اللون لوحته
وكاسةُ برماد البحر قد شرقا

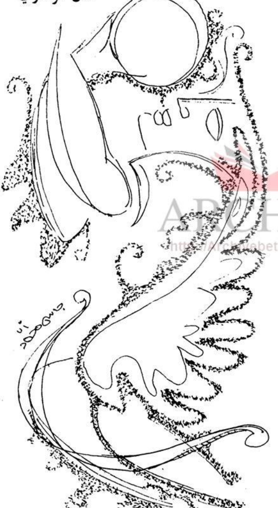
ومن سيمنح هذا الليل قبعة
الحاوي ليبصر طير الروح منعتقا
اغلقت عيني على عيني فما يقظني
صدى لعينيك في محرابها غرقا
وكنتُ اهتفُ ... أهـ ، لم يلتفت أحد
سواك والوجعُ البصري كان بقا
وكنتُ اورق في كفيك تبصرني
والماء عينان من حولي فما انغلقا
وكنتُ وحدي ، وحولي الغائبون فمن
يعطيك وردته كيما يقال سقى !!!!

........

قلت ادنُ بابي وهذي غرفتي وهنا
رايتُ ظلي على الجدران مختنقا
وقام صوتٌ ، واغفت مقلةٌ وانا
ما بين عينيك اشكو منهما الفرقا
للدار وجهان كان الظل لي ولهم
وكنت ابصر خلف الباب من سرقا
ناديتُ أولهم ... ما أنت ! لم يرني
حين اطلعتُ على ظليهما استبقا
كانوا ثلاثة مقتول وقاتله
وفيهم إمراةٌ ؟؟؟؟
كانت لهم نسقا
افق من الصمت جنحُ الليل قد علقا
ودع نوافذك الثكلى تقول شقى
دع كل ما فيك يندى في العيون رؤى
لتستفيق المرايا كيفما اتفقا
لتستطيل جذوع او تباح بها
هذي الفنارات من عليائها مزقا
او يُولد الصوتُ من لاصوت يطفؤه
ليورق الغبشُ المحزون منبثقا
هل كان حزنك بدءاً في قيامته
او كان حرفُك في ديجوره القا
فما لعزلتك البيضاء نافذة
لمحجرين وباباً فيه منغلقا
وها ببابك اغفى العمر ثانية
ولا عزاء اذا جفنيهما انطبقا
وها ببابك من خمسين نازفة
تولع الطين في الكفين فاحترقا

# حوار المرايا

آمال الزهاوي



مدخل :

أخرجُ في منتصف الظُّهر
أهيمُ على دربٍ نعاسي
سائرةً في النوم
تراني
أنظرُ في بلّورات الدهشة
يا قمرَ الظُّهر .. تكلّمْ
كيف أشدُّ حماسي ؟
..
..
..
أتوهجُ في شاشات البوحِ
أمدُّ سهام اللّحظِ
وأعلو في طائرة الروح
فابصر احلام الاطفال مؤشرةً
وزوارق إبحارٍ ليس لها آخر
نفق الايام حزين في العتمة
ما بال الليل ينوءُ بهِ
الضوءُ الحائر
أدخل في دائرة تسري
في أخرى
لتتمَّ مع الاوهام دوائر

..          ..          ..

شاشات الومضة تشدو في قلبي
وتبثُّ بروحي معرفةً في اللحظة .. والتو
فترينا غربة كل الاحجار ، وشوك النزع ،

وأصداف البحر ، وأجراس الليل تفيضُ حكايا ..
ونوايا
يا ليلاً يشتدُّ برأسي ، يرسم قامته في اللوح
وأنا أدخلُ كل طواحين الصَبَوات
في عصرٍ بشري
في ظلِّ الكَبَوات
والنهرُ يواجه صحراء الكلمات ..
ميزان العدل ينوء به
والقاضي يقعد في كفِّ الميزان
لكي تنعدل الرايات ..
..
..
..
وأنا أتوتر في برد الدهشة .. أسبح في مَطَر الآهات ،
لتشاهدني في هذي الدنيا ، وأشاهدها في ومض فضائيات
في اللحظة .. والتوّ
تتسلّط مخلوقاتك يا ربَّ الحكمة
في قانون القهر على مخلوقاتك
والمشهد قاسي
تتجسّدُ من ومض الضوء عيوناً
تؤتيها الكاميرات
يتوزّع فينا بثُّ الحزنِ
أواجهُ صدق الرؤيا
أعبر أشرعة المدِّ
وأبصر قانون الكون
والتقط أنفاسي
اوقظ وردات الومض
أضمّ بها أجراسي
وأنا أنظرُ في بلّورات الدهشةِ
يا قمر الظهر تكلّمْ
كيف أشد حماسي ؟
سائرةٌ في النوم تراني ..
أخرجُ في منتصف الظهر
أهيمُ على درب نعاسي
..
..
..

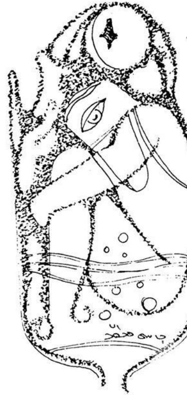
## الحالة الاولى ..

في الفجر تزقزقُ كلّ عصافير الدنيا
تتعرّى فيه صبابات الكون ..

وتفتحُ زهرتها
لكثافاتٍ من خضرة زغرد اللهفة
والفجر المشبوب جميل
في ومض اللقيا
والوتر النائم يستيقظ
والخيطُ المشدود ينادي
عبر تقاسيم الآه
فتفلت أسرار الكون
وتسطع نجمتها
يا دمع الدهشةِ :
..
الليل عليل
وزوارق أشجار الاحلام تحلّقُ هائمةً
فتئنّ وتسقطُ في شدقِ الرغبِ
فترتعش الاحلاع
وتنتفض الآلام
من أين يجيء الوهم ؟
وكيف ينام ؟
أعرفتم ؟
من أين يجيء الحُلم
وكيف يُضام
..
..

## الحالة الثانية

كثبان الوجد تغنّي
وبراري الصيف تطير
وغزال الريح يهيمُ ..
يحدُّ قوائمهُ
في عزف الصيف
فتصدح سيمفونيّة كلّ الانغام ..
..
..
أنا وجْدي النيلُ
وترتبكُ اللوحةُ .. تدمع كلّ الالوان
تنهدّ تقاسيم العزفِ
وتنفطرُ الاحلام
في لحظات الشجن المحموم
وعلى حينٍ
ينتفض الليثُ على وهن غزالٌ ..
فتطوف الدنيا



يتعفّز في القلب المكلوم
غنج تُطلقه الانسام
ريم في الارض يمزّقه
جوع الليث
فيشمو عزق القوّة
في غابات الحزن
لتنطلق الاختام ..
..
..
يا كاتب وجدان الكون
وما نح .. كل الاسرار
يا ... فاطر اوراق التقويم
يا حارق أجراس الاهات
وباعث أشجان الاوتار
مخلوقاتك تقتل مخلوقاتك
تبدو اللوحات سديم
أين نديم الفجر لتنطلق الايات .. ويزهو شجر اللازورد فريدا .. )
ويحلّقُ طير الفضّة والصفو الخالص في كلّ الغابات .. وينفسح
هذا الروح يُعانق هذي الدُنيا ، في وجد المتولّة في الحبّ ، وخير
الله عميمْ
الصوت رخيم
لكنّ الليل بَهيمْ .. ؟
..
..
..

## الحالة الثالثة

يا فيض الحكمة
كم تُشجيني غابات الحزن
توتّرها أعراق الحاجةِ
في أشجان الحرمان
ويواجهني .. فيض القهْرِ
ويدهشني
ويوترني
أتناقض منه
وأسال عن وتر الصدْمة
في عنف الانسان
وتساليطُ لابدّ لها أن تسري
في قانون الاكوانْ
فالذئب عجينة أيديك
كذاك اللّيثُ

وبومة هذي الاحزان
لتكون تساليطاً
تترنّخ فوق تساليط
في منظومة هذي الدّنيا
وهي تخاتلُ في الوجدان
كيف يشذُ عن الدزبِ
وأنت غرسْتَ به
وهج الدمِ
أو صخبَ الالوان ؟
هل يتسنّى أن تخرج مخلوقاتك عن أطر التصميم ؟
كيف لها
وهي مرتّبة كالعقد المنظوم
لا تخرج إلاّ بالقدر المقسومْ
نحن عبيدك .. وعبييد الجينات الموروثة فينا ـ
وعبيد الرغبات .. الطاقات .. البذرات
وعبيد الجوع .. التحريم .. التنظيم
التقسيم ..
يا حراس النجمة أفتوني
في ليل التنجيم
فانا لا أملكُ رؤيا
في ظلّ التعميم !

# كتاب

الصديق الشاعر عواد ناجي

محمد علي الخفاجي



البياض .. بداهتُهْ
والبياض المثابة
وله في البياض من البجعات الجميلاتِ
شرفةُ اعناقهن
وفضةُ اصواتهنَّ المذابه
السوادُ الذي فيه ...
لونُ بلال
والبياضُ الذي فيه ...
صدقُ الصحابه
وهو منسجمٌ في النسيجِ المغايرِ
وهو في سرِّه لامع مثل عينْ
المجازاتُ مخبوءة في ينابيعهِ
ويرى الورد بين الظما والسحابه
غير مكترثٍ ... حينما
حملت صمته السنوات
ودارت به عرباتُ الازقة
مانحة سرَّه لغبار الجهات
يومها
كان منشغلاً بمحارته
يودعها وردةً الصمت
أو جمرةَ الكائنات
وما كتمت من دموع التبتل
سجادة العابدات
ملك ... لا يموت
وله شرفةٌ فوق كل البيوت
نسبته الصحاح الى صدقها
واصطفتهُ المراجع في الاصفياء
كلما ارتقلت نحوه نظرة فاحصه
قام من توه يكمل الجمل الناقصه
ان كلَّ الاكف التي قلبتهُ على عجلٍ
ثم عافت به من تفاصيلها
لم تلامس رؤاه
أو اطلت على سره
من زجاج المعاني
سادنٌ بمهابه
وله حضرةٌ وطيور
ناشر ظله عند سمت الكتابه
.......
جالس تحت فيض البياض الوقور
معجب ... بعلاماته ....
ومتاباته .....
واعتدال السطور

# شرفات

رعد فاضل

... يتبخرُ المساءْ
....................
... في كفهِ مِقصَمُ الشمسِ
وفي الاخرى
لجامُ الظلامِ
• • •
الكلمات ؟
عُرىً متناثرةٌ
في جبلِ الكلامْ
• • •
[ ... إليها .. ]
بدت وهي تلمُّ في الحقائب اشياءَها
مثلَ خريفٍ
يلملم من حوله الغيوم
....................
.. بدا .. وهي تنكره
ليلاً متجهماً
أزيحت عن وجهه
ستارة الأنجوم .
• • •
....................
... أكثُرتَ الآنَ
يسيرُ وراءكَ .
في شرفتها
عند فوهة المهب
على مقعد الغيم
تجلس الريح
كل مساء
في حضنها
حفيدها النسيم
• • •
كان ينبش
مقبرة القلوب
صار ينبش
حتى اكتنفته الثقوب
• • •
والعاصفة أبنتها
تتوغدُ المرأةْ
....................
... ولكن
اين هو الشتاء ؟!
• • •
الاغصان ؟
اذرع الاشجار التي
تحرضها الريح
على العراك .
هكذا
يكتب الخريف
سيرة للعناق
واخرى للهلاك
• • •
من قال الكلام
طوعاً ياتي اليه
حين يكتب
حتى اصابعه
تفر من يديه
• • •
لن اقول بعد الآن
عن ناي يتلوى
وكيف الصحراء
تداهم الاكواخ
المح الى ذئب
كتابة بين فكيه
وما زال الطريق سراباً
والمدى افخاخ
• • •
لو تمتزل اللحية الفضية المكاز
لرأيت يالطاعن عكازاً
يتقشر في الظل
كما تتقشر « روزنامة » الايام .. / .. لو ...
..... لاعتزلتك الايام
واجلستك
على كرسيها الهزاز
• • •
الظل
ازين لنومي النوم
في فراش هذا القلق
فلا كتب :
المخدة قلعة
حراسها الدمع
اميرها الارق
• • •
مالهذي الثقوب
تنز ضوءاً لادماً
والرصاص يسال :
انى لي
مثل هذي الحروب ؟!.
• • •
صاغته
ينبجسون دائماً
من كوات في السماء
قل :
قامته غبار ذهب
والريح الرداء
• • •
عليه عباءة من نجوم
خواتم اصابعه الكواكب
راسه شهاب
وعمامته الغيوم
من تراه يكون ؟
غير هذا اللهيب الذي
لا تراه حتى الظنون
• • •
انى تاتي له
ان يربط ( هكذا )
لحية الدخان
بانفاس السماء .
ما كان الا غيباً
له ما يشاء
وليس لنا
الا ما يشاء .

# تتفتح من أجلها

ماجد حاكم موجود





الىٰ الذين يموتون رغبةً
وعنوةً
وصدفةً
حتىٰ يتوقف موت الانسان
الىٰ شهداء الاقصى والادنىٰ

من جهة الجرحِ .. اكتشفُ الارضَ مرةً أخرى
وأدثِّر قلبَها بورق القصيدة .. التي
تلثمُ اللوزَ والماءَ حول أضلاعها
والسلامُ عليها
وعليَّ
وعلىٰ سَرج أخي أرفع / تكلموا ؛ لا يشتهون
غنائي /
لا شرقَ للفجر الذي يهطلُ علىٰ نومتِها
وهادئةً
الىٰ بيتِ أخوتِها ، تؤوبُ الدفاترَ بلا حضور
وبلا خطا .. للمدرسةِ التي لا تقرأ يومَها / كذلك .
تُهيِّئ الشتاء للصيف

وتدفعُ عباءةَ النافذةِ ، تُصفِّقُ
تَصفرُ في الصفير
وهم فائضون على السطح
وليس سوى ظهيرةِ البياسِ المقشّر .
لا رتبةَ تكفُ الاملَ عليها
لا بين عينيها ونظامِ هرولاتهم /
قريباً
يمسحُ اللحظةَ بين دمها والصراخ
ويفتحُ البيتَ والاسمَ والقلبَ والمعنى
يقف بعائلتِهِ بالياسمين
بالسمسمِ والقمحِ والدهن
بالبندقية والوقتِ والشارع
بالشاعر والشارع والعاشر والاول
من رعشاتٍ كفِّها التي على الباب
بابهم
بابِ أطفالِ حياتهم الذائبين
ولايهرب الاعداء كذلك
إننا لا نرى غيرَ ما لانرى / لا يرون

• • •

إنه لم تزل حولَ أبوابنا الذكرياتُ
مثلُها الصمغُ جدراننا والظلامُ
نجمةٌ .. نجمةٌ جفّفَ الليلُ اثقالها
دمعةٌ .. دمعةٌ فتّتتْ سرّها
قبةٌ .. قبةٌ يصعد السمُّ أيامنا
كي يرى كيف يبكي الامامُ
كيف تبدو على غير هدى الوصايا صلاةُ
إنها .. !
إنهم .. !
إننا ريشةُ والسماواتُ
ملفوفة بالظلامِ الذي بين جدراننا
كلُ عينٍ يرى ضوءَها شاهدٌ
لم يكن شاهداً
إنه بين كل المرايا دمٌ يابسٌ
أو رفاتٌ ... !

.............• • •

وإنه انفلت السمُّ .. أنفلتَ السمُّ .. أنفلت السمُّ

وهم فائضون على السطح
صورةُ أصبعٍ تشيرُ
وظِلُّ رمادٍ على الحديقةِ
بين تفاحتين .. بينهما يكتبون ويرون
ولا يأخذ الواحدُ عن حبلتِهِ
بياضَ السكاكين التي توخزُ مامنها
وهم يتفقون .. ،
أن عنقَ رخامةٍ في مجلةِ الأنثى
وكلابتي شفةِ الاحمر
وصَريرَ رعشتها في الممرات
يفتح الرغبة التي .. مرحباً بالرغبا

..............

هكذا
كلما أينعت خوخةُ الشمس في ظلّنا
يسرق الحزنُ والخوفُ أوراقها والطغاةُ .

ذاك أن الذي فوق اسمائنا
لحظةٌ لا تقولُ :
حلمنا موتُنا والحياةُ ..
والذي بين جدراننا
رغبةُ أن نرى عمرَنا
في زمانٍ يطولُ
والذي تحت أوهامنا
المساءات لا ينتهي وصفُها اذ تجولُ
والطيور التي أرعدت في السما
لا يراها رماةُ
هكذا ضيّعَ الخوفُ من موتنا .. موتهم
ما جنتهُ الفصولُ
فلنمش موتنا ولنمش موتنا ولنمش موتنا
إنه كم من الناس قد خبأوا العمرَ
عن موتهم ثمَ ماتوا ...

# اخطبوط السينما الصهيونية

عبدالغفور النعمة



لقطة من فيلم ((جوديت))



في الوقت الذي لم نهتم نحن العرب فيه بالسينما كسلاح سياسي جماهيري من الممكن استغلاله لفضح الاستعمار الصهيوني ، وادانة جرائمه بحق الشعب العربي الفلسطيني ، وتعرية اساليبه الارهابية ، وممارساته اللاانسانية اتجاه الفلسطينيين ، واستخدامه لشرح القضية الفلسطينية للمشاهد الغربي الذي شوه الاعلام الصهيوني ابعادها في ذهنه ، نجد ان الجهات الصهيونية ، سواء في اوربا او في الكيان الصهيوني قد اهتمت بالسينما كوسيلة فعالة للدعاية لقضيتها الباطلة ، وكسب عطف ، وتأييد المشاهد الغربي بصورة خاصة ، والمشاهد العالمي بصورة عامة . وتحكمت خلالها في كيفية عرض القضية الفلسطينية على شاشات السينما ، منذ الايام الاولى لظهور السينما كفن جماهيري وصناعة عالمية لها شانها .

طبقت الصهيونية في استغلالها للسينما لتحقيق اهدافها السياسية الخسيسة ثلاثة اساليب . الاسلوب الاول يتمثل في استخدامها قصص التوراة التي تتحدث عن وهم ( شعب الله المختار ) واستمرارية جنسية ما يدعى بالشعب اليهودي خلال التاريخ ، وقصص الحروب التي تبرز الصراع بين العبرانيين والحيثيين والفلسطينيين القدامى ، بهدف ربط هذه القصص بما تتضمنه من مفاهيم الادعاءات الصهيونيه المزيفة بقضيتها الباطلة في الوقت الحاضر . وانتجت افلام هذا الاسلوب بامكانات سينمائية ضخمة حتى في عصر السينما الصامتة ، عندما كانت الافلام السينمائية بسيطة ولا تكلف كثيراً وكان اول هذه الافلام ( بن هود ) الصامت الذي اخرجه ( فريد نيبلو عام ١٩٢٦ ، واعاد اخراجه ( وليم وايلر ) ناطقاً وملوناً عام ١٩٥٩ . ومن بعده فلم ( الوصايا العشر ) الذي اخرجه ( سيسيل بي ديميل ) صامتاً عام ١٩٢٣ ، وناطقاً ملوناً عام ١٩٥٦ ، وفلم ( ارض الفراعنة ) من اخراج ( هيبوارد هوكس ) عام ١٩٥٠ ، وفلم شمشون ودليلة ) من اخراج ( سيسيل بي ديميل ) ، وفلم ( سليمان وملكة سبأ ) للمخرج ( كينك فيدور ) عام ١٩٥٩ ، وفلم ( استير والملك ) للمخرج ( راؤل ولش ) عام ١٩٦٠ .

ويتصل جمهور المشاهدين في الغرب بحكم نشاتهم الدينية ، وتشبع اذهانهم بهذه القصص منذ الطفولة ، فكرة ( الشعب المختار ) ، واحقية اليهود في ( ارض الميعاد ) ، وغيرها من الافكار الصهيونية التي ترددها وتعزف على وترها هذه الافلام .

واما الاسلوب الثاني الذي طبقته الصهيونية في استغلالها للسينما لاغراضها الدنيئة ، فيتمثل في استغلال الشعور بالذنب الجماعي ، بشأن ابادة النازيين لليهود ، سواء بين صفوف الشعب الالماني بصورة خاصة او الشعوب الغربية الاخرى بصورة عامة . بدأت الجهات السينمائية الصهيونية تطرح هذا اللون من الافلام بمعدل فلمين او ثلاثة في السنة ، كوسيلة لزرع وتغذية الشعور بالذنب الجماعي لدى الغرب ، لا بتزاز التعاطف مع الصهيونية ، والحصول على المساعدات الاقتصادية والعسكرية ، والدعم السياسي الكبير لكيانها العنصري . هذا كما انها تحاول ان تبرر اضطهادها وابادتها للشعب الفلسطيني الذي لم يكن مسؤولاً لا من قريب ولا من بعيد ، عن تلك القضية . ومن اهم هذه الافلام واشنعها فلم ( بواب الليل ) للمخرجة الايطالية اليهودية ( ليليانا كافاني ) . يعرض الفلم بطريقة ( الفلاش باك ) اي الرجوع للماضي قصة حدثت في معسكرات الاعتقال النازية في ايطاليا ،

حيث يغتصب ضابط نازي فتاة يهودية صغيرة بعد ان يمارس معها اشنع الممارسات السادية من تقييد ، وجلد ، وكي بالسجائر . وكيف يعود زملاؤه الضباط النازيون بعد انتهاء الحرب لقتل هذه الفتاة التي كانت الشاهدة الوحيدة على جرائمهم واثامهم في المعسكر خلال الحرب .

فاذا جئنا الى افلام الاسلوب الثالث نجدها اضافة الى ارتكازها بصورة مباشرة او غير مباشرة على الاسلوبين السابقين تعمل على تبرير الاحتلال الصهيوني لفلسطين . تحفل معظم هذه الافلام بثلاثة مفاهيم ثابتة . اولها وصم العرب الفلسطينيين الذين يخوضون قتالاً مشروعاً للدفاع عن بلادهم بالارهاب . وثانيهما الربط بين المقاتلين الفلسطينيين وجهات معادية لليهود عالمياً مثل النازيين السابقين وبعض الاوربيين الذين يكرهون اليهود . وثالثهما بطولات المقاتل الصهيوني وصلابته المزيفة ، في الوقت الذي نسمع فيه كل يوم رفض العسكريين الاحتياط للخدمة في الاراضي الفلسطينية المحتلة خوفاً من انتقام اصحابها الشرعيين . وكمثل على الافلام التي تطرح المفهوم الاول فلم « اعطوني عشرة رجال يائسين » الصهيوني - الفرنسي . يظهر هذا الفلم المقاتلين الفلسطينيين كارهابيين يقومون بهجوم يقتلون فيه صديقه قائد المجموعة الصهيونية المتكونة من ثلاثة عشر يهودياً ويهودية هاجروا من جميع انحاء العالم ويحاولون ان يقيموا ( كيبوتس ) في صحراء النقب . وفلم ( وذبود ) الذي اخرجه الامريكي الصهيوني ( اونوبرمنجر ) الذي سبق ان اخرج فلم ( الخروج ) ( اكسودوس ) الصهيوني في الستينيات . يتهم الفلم المقاتلين الفلسطينيين كمجرمين لا يتورعون عن خطف الفتيات الصهيونيات لاستغلالهم في الابتزاز السياسي اذ يخطف المقاتلون الفلسطينيون خمس فتيات كن في رحلة على يخت ، ويبعثون مع كل فتاة يطلقون سراحها مطلباً سياسياً يشترطون على الجهات الصهيونية تنفيذه لاطلاق سراح الفتاة التالية ، وهكذا حتى يتم انقاذ بقية الفتيات ، واما في فلم ( ليلة في طبرية ) الفرنسي - الصهيوني فقد زاد خسة على الفلم السابق ، اذ لم يكتف باظهار المناضلين الفلسطينين كخاطفين للفتيات في سبيل تحقيق الاهداف السياسية ، وانما جعل منهم خاطفي فتيات هدفهم الحصول على المال ! اذ يخطف المقاتلون الفلسطينيون في نهاية الفلم ابنة المهندس الفرنسي الذي جاء الى فلسطين المحتلة ليعمل خبيراً في انشاء مصنع ضخم ، ويطالبون بمبلغ كبير من المال كفدية لقاء ارجاعها لوالدها . والان هل هناك وقاحة ومغالطة اكبر من هذه ؟ ان العالم اجمع يعلم ان الغربيين وخاصة الامريكيين الدائرين في فلك الصهيونية ، لا العرب ، هم الوحيدون الذين يمارسون هذا النوع من الخطف .

ومن الافلام الصهيونية التي تطرح المفهوم الثاني ، وهو الذي يربط بين المناضلين الفلسطينيين وبين النازيين السابقين فلم « الهضبة ٢٤ لم تعد تجيب » للمخرج الانجليزي الصهيوني ( ثورولد دكنسون ) الذي تدور احداثه ليلة وقف اطلاق النار عام ١٩٤٨ . يروي احد ابطال الفلم من الصهاينة المجندين ، كيف انه في احدى المعارك قبض على مقاتل مصري جريح في صحراء النقب ، فاعترف له بانه كان سابقاً من النازيين المعادين لليهود . فهل سمع احد بقيام حزب نازي في اي بلد عربي في يوم من الايام ؟ وفي فلم ( جوديث ) الصهيوني - الامريكي للمخرج اليهودي ( دانيال مان ) تدعو منظمة ( الهاجانا ) الارهابية الصهيونية امرأة يهودية كانت سابقاً زوجة لضابط الماني نازي ، للتعرف عليه بعد ان القت المنظمة القبض عليه خلال معركة خاضتها ضد المقاتليين الفلسطينيين ، اذ قد تحول هذا الضابط النازي الى مستشار عسكري عند العرب ! وهكذا قلب الصهاينة الاية فاتهموا العرب باستخدام المرتزقة الاجانب من الاوربيين ، بينما هم الضالعون في ذلك .

واما الافلام الصهيونية التي تطرح المفهوم الثالث المتمثل في البطولات الخارقة الكاذبة للجنود الصهاينة ، والتي تصاغ على نمط الافلام الامريكية المشابهة لها من ناحية دعائية مثل سلسلة افلام ( رامبو ) و ( العميل السري جيمس بوند ) - ومن شابه اباه فما ظلم - فاهم ما تمخضت عنها السينما الصهيونية وولدت فلم « سابرا » الفرنسي - الايطالي - الاسرائيلي ، الذي يضطلع ببطولته ابن السفاح الصهيوني ( موشي دايان ) الممثل ( عساف دايان ) الذي يلعب دور ضابط كوماندوس اسرائيلي يوفد إلى القاهرة لتخريب مركز اتصالات لاسلكي مصري ، فيقع في يد البوليس السري المصري ، فيسجنه المحقق ويعذب ليعترف باسماء افراد شبكة التجسس الصهيونية التي تعاونت معه ، فيرفض ذلك ، واخيراً يغريه المحقق بالمال ، ويعده باعادته سالماً الى فلسطين المحتلة ، فيوافق على الاعتراف ، ولكن عند الحدود ، يسلم الضابط الصهيوني المحقق المصري ورقة مطوية مدعياً انها تحتوي على اسماء الجواسيس ، وبعد ان يدخل الحدود ، يفتح المحقق الورقة ، فلا يجد فيها الا صورة النجمة الصهيونية . وينتهي الفلم بان يطلق المحقق النار على الضابط ويرديه قتيلاً . وفلم ( خمسة ايام في سيناء ) الايطالي - الاسرائيلي . اذ يتمكن بضعة جنود صهاينة من بينهم طبيبة وممرضة ، تحملهم سيارة عسكرية ، خلال حرب الايام الستة ، بعد العديد من المغامرات والمعارك التي لا تصدق حتى من قبل اكثر المشاهدين سذاجة او الاطفال ، يتمكنون من الاستيلاء على قاعدة صواريخ مصرية .

والان من اين جاء مخرجو هذه الافلام الاخيرة بكل هذه البطولات التي يحققها العسكريون الصهاينة ؟ ان العالم كله يعلم ان المعارك التي انتصر فيها الصهاينة ، وان بقاء الكيان الصهيوني نفسه ، ما كان يتحقق لولا مساعدات ومساندة امريكا من جهة وجنود المرتزقة من الاوربيين المأجورين ، من جهة اخرى .

وما يستحق الملاحظة من هذا العرض والتحليل السريع لهذه الافلام الصهيونية هو اعتمادها كلياً في تحقيق مستوى فني مرضٍ على اسلوب الانتاج المشترك ، والاستعانة بمخرجين اجانب لهم خبرتهم وشهرتهم في ميدان الاخراج السينمائي . وهذا درس يمكن الافادة منه بالنسبة للسينما العربية لتستطيع ان تكون على المستوى العالمي كرد مفحم على سينما العدو .

# مقتربات المنهج الفكري في نقد التشكيل العراقي المعاصر

نزار الراوي



نزار الراوي

يقوم النقد كفعل ثقافي مؤسس لارتكازات البنى الفوقية في المجتمعات الانسانية على وجود تمهيدات معرفية تنظم التداخلات معطياته ، سواء على مستوى المرجعيات الفلسفية التي ينبثق منها ويتكوّن ، أو على مستوى آليات التقييس والمقارنة والتحليل ، أو فيما يشتغل منه بالتوصيل والابلاغ لغوياً وذهنياً .. وهنا لابد من الفصل ولو نظرياً بين اللغة كأداة توصيل وبين اللغة كواقع اتصالي فهي في الاولى معنى احترافي تستلزم كل مستلزمات الصنعة والمراس ، وفي الثانية تكون اللغة بمثابة المدى التاثيري الذي يؤهل النص للتفاعل الذهني من قبل متلقيه وهذا ما يستدعي التوغل الى عمق اللغة لاستجلاب طاقاتها التعبيرية غير المستنفرة وغير المستهلكة .. وعلى شيء من التفصيل ساعود للغة النقدية لاحقاً .. لغة النقد التشكيلي ـ تحديداً ـ لاقول فيها كلمة .

اذا صح لنا التسليم بأن النقد فعل ثقافي وانه من مخرجات القدرات الابداعية المركبة فاننا عند ذاك سنكون مطالبين باعتماده نسقاً معرفياً تام الشخصية يفترض مرجعياته ليقيم ايدلوجياته وينهض بتشخيص أهدافه وغاياته من الداخل دون التمكز على المجاور من المعارف والعلوم ...

رؤية مثل هذه للنقد لن تؤدي كما يظن للوهلة الاولى الى العزلة والانغلاق لاسباب عدة ، أولها ان كل فعل ثقافي لا يؤكد بتفاعل واتصال عضوي بفعل ثقافي آخر يكون قاصراً عن ثقافته ، ولان النقد قائم وفق تطبيقات التوصيف والتحليل والتقييم والتقويم والمقارنة والتشريح وما تستدعي تلك التطبيقات من وجود لنتاج ابداعي مختلف ومغاير لما سبق فان النقد مرهون بالنتاج الفني الابداعي من حيث تبريرات الوجود ومديات الاداء والاشتغال التطبيقي فقط دون التعمق لتوثيق العلاقة بينهما لتبلغ حد توحيد زوايا النظر وتشابه آليات الاداء او حتى غايات الوجود وأهدافه .

في قراءة علمية نقدية لذهنية النقد التشكيلي العراقي لابد لنا ان نقف ازاء سؤالين مهمين الاول حول الاهلية والامكان ، وهل نتاجاتنا النقدية مؤهلة للقراءة نقدياً وتحليلياً ؟ .. أولًا فيما يخص السؤال الاول والذي يبدو للوهلة الاولى محبطاً للبحث رغم خطورته ، فاني أرى ان المؤهل في حقيقة الامر هو الاجتهاد النقدي والبذل الشخصي للممارسين في هذا المجال وليس النتاج وربما يكون من العسير علينا ابتداءً التفريق بين الشانين الا اذا



شاكر حسن آل سعيد

أدخلنا الى المعادلة حسابات المادة والظرف المعاشي والقدرة على الانتاج والتسويق وعراقيل النشر وتعميم الخطاب التي أوجدتها ظروفنا الاستثنائية فسيكون الامر عندها أيسر أن نفرق بين الكتاب وما كتبوا وبين ما يرمي اليه النقاد وما انتقدوا فعلاً .

وعن التساؤل الثاني أقول ان خصوصية النقد تكمن في الترابطات الجدلية التي يقيمها مع منجزات الفن تلك التي توثق الوجدان ومواقفه مما حوله فيكون بذلك موجهاً أديولوجياً لاهم ما يوثقه الفنان العراقي ثقافياً وجمالياً . في هذه المرحلة المختلفة التي يعيشها الانسان هنا وتعيشها الانسانية عموماً فليس بدعاً من القول ان أشير الى ان الانسان في هذه المرحلة من التاريخ يقف على مفترق طرق في العلوم والسياسة والثقافة والاخلاق حيث اعادة اختبار وتاهيل المفاهيم والمعاني والقيم لما سيأتي من التاريخ بفعل مستجدات المعرفة وتوالدات العلوم الحديثة وانفجاراتها المتلاحقة .

## أولاً : المنهج الفكري نقدياً

بات الحديث عن المنهج في الفلسفة حديثاً ممجوجاً فهو أيقونة الفلاسفة والمنظرين المتفلسفين وأساتذة الفلسفة ومن بعدهم مفكرو المعرفة أينما وجدوا في السياسة او الادب او الاقتصاد وحتى في العلوم الصرفة التي تمنهجت على يد المعاصرين مثل ( بور Bohr الدنماركي وانشتاين Einstein ونيوتن Newton فيزيائياً وهكسلي Huxla بيولوجياً ولافوزيه Lavoisier كيميائياً وفرويد Freud نفسياً )* فقد تلقف المنهج رجالات الفكر والثقافة من الفلاسفة تلقف الصبيان للكرة وتتبعوا في اداءاتهم التنظيرية والتطبيقية تسلسلات بنائه بما يرتقي بطروحاتهم .

اذا كان الامر كذلك فنحن في غنى عن شرح المنهج من حيث الماهية والمسببات وان كان هذا لا يغني عن ذكر العيوب والتبعات التي تلحق بالنقد نتيجة الاخلال بتمامية المنهج وشموليته .

نقد التشكيل لدينا يعاني من اكبر اشكالياته الفكرية فيما يخص المنهج الفكري مما حدى بالنقد لدينا ان يكون مفتوحاً وغير متجه ، فالمتتبع للنص النقدي يجده لا يفضي الى الحكم النقدي الجاد ولا يمتلك القدرة على التقويم ، وتغلب عليه المقارنات التحليلية والتوصيف المختلط بالانطباع مما يؤشر لنا طغيان الذات على النص النقدي بطريقة تقلل من شان الحكم ان وجد نقدياً .

فاذا كان المنهج هو ما يبرر وجود النتائج على اساس كيفية فهم الاوليات وهو الضامن الوحيد للمتسلسل التحليلي بحسب منطلقات الفلسفة والفكر الذي أسس للمنهج وتبناه وأنضجه فهنا نستقدم الوعي الاستقرائي ليحيلنا الى احد القواصم الفعلية للمنجز النقدي التشكيلي لا على مستوى المشتغلين بل على مستوى المتحقق النقدي .

أعترف بوجود انتماءات واضحة لدى بعض نقادنا لمناهج فلسفية وفكرية وهذا ما يرتقي بالنقد التشكيلي العراقي الى مستوى القراءة والتاويل ، ولكن هل وجدت تلك الانتماءات ما يؤهلها لتفعيل النص النقدي تشكيلياً أم انها ما زالت تؤكد الذات الناقدة في النص النقدي ، بل ان منها ما شوش الاستلامات الذهنية للقارىء وساهم في ارباك رؤيته الجمالية للعمل الفني عن طريق سحب الذائقة المستلمة من مديات النظم الشكلية والفكرية في العمل التشكيلي الى اعتبارات النظم التعبيرية في النص النقدي .

وهذا هو ما ادى الى الخلط حتى في قراءة منهج الناقد وانتماءات نصه فالمنهج الصوفي بالغ التاثير والهيمنة على نصوص نوري الراوي وليس على كتابات شاكر حسن آل سعيد المفعمة بالتاويلات الوجودية الباحثة في عمق رؤية الذات للاشياء والمرتفعة بالذات نحو ضرورة زوال طابع الغير عن طريق مشروع التوحد مع النفس واطلاق حرية الاداء الثقافي للنص لدرجة تفقده امكانية السيطرة على مبتغاه الابستمولوجي .

اما بالنسبة للناقد سهيل سامي نادر فالمنهج لديه اوضح من سواه وان لم يكن مادياً بالمعنى التاريخي للمادية ولكنه يقرأ الثقافة وفق مناخات مادية تعجز عن الالتفاف حول المناهج الاكثر معاصرة ، ولا تحبذها ربما لاسباب جمالية او لاسباب انطولوجية بحتة .

ولا نستهين بوقع المنهج العلمي على قراءات عاصم عبد الامير حيث رصانة الخطوة التحليلية واستشفاف الاحكام النقدية المباشرة والسريعة فيما يتلو التحليلات المطولة الدقيقة الى حد التفصيل الذي يصلح لتدريس النقد اكثر مما يصلح لمزاولته ، مما عرقل على الناقد سبل النشر والانتشار اعلاميا لما يتطلبه الاعلام من ايجاز وتكثيف ، بالرغم من متابرته على النقد وتدريس النقد لربما بشكل يومي .

## ثانياً : الالية والتقنيات في النقد

مهما تعددت المناهج والمرجعيات ومهما اختلف الجذر الفلسفي فحقيقة تمفصل النقد حول اليته ثابتة وآليات التمفصل وتقنيات اعداد المفاصل مقطوع بها وهي جوهر المتكون الستراتيجي للنقد اينما ذكرت شمائله .

وحيث ان لكل متكون حيثيات بنائية يتمخض عنها اعدادات بنية الشيء فان الالية هي مرتكز بنية الفعل ومؤسس شيئيته الظاهرة ، ولا يعدو النقد ان يكون فعلًا معرفياً يبنى مظهرياً وفق مرامي ابستمولوجية متمايزة تسعى لتاويل وتوجيه الحدث الجمالي بما يتساوق والامكانات الذهنية المركبة لا للشخص او المجموعة بل للواقع المكاني والزماني المتاح آنياً او على مرمى البصيرة التاميلية الثاقبة او التي يفترض ان تكون كذلك .

يعد دارسو النقد التوصيف احد ادق المهمات النقدية وهو اولى آليات النقد ولا يخضع التوصيف الا لمجريات الحس ولا يعدو احتكاماته الفسلجية الدقيقة ولا يضير التوصيف ان يكتنفه شيء من استقراء التبريرات التصميمية للعمل الفني زيادة في ابلاغ الوصف وشموليته كونه وصفاً نقدياً وليس مسحاً اعلامياً .

وارى ان التوصيف هو الالية الاكثر غبناً في نقدنا للتشكيل فلا تجد من يجيد الوصف وينزله منزله فاما متجاوز له غير مكترث بماله من قيمة استرشادية للناقد ولمتلقي النقد ، وأمّا مستغرق به الى حد الانكفاء عليه والاكتفاء به مع تغذيته بالاراء والانطباعات الشخصية للناقد بما يصف والتي لا يمكن باي حال تنقيتها من المزاجية والهوى كون العمل مازال في مستوياته الحسية ولم يكتسب بعد ما يؤهل الحكم النقدي للانطلاق والانفتاح على جوهر العمل الفني .

والتحليل هو الالية الادق والاخطر والتي يؤسس لها المرجع الفكري بشكل كبير فالنقد يحلل عن طريق اكتساب القدرة على فهم الجزء المنفرد وعلاقته بالكل الشامل مما يتيح للنص ان يتعامل والمفردات البسيطة وصولًا الى التكوينات المركبة على صعيد الفكرة الفنية وتفاصيل تولد المضمون ودوافع تبديه وكيفيات بنائه ، والشكل وأسسه البصرية ، توازناته وأساسيات تصميمه ، واللون وعلاقاته وتدرجاته ، والضوء وظلاله وزوايا انكساراته ، والملمس حقيقته وايحاءاته ، والمادة فيزيائيتها وقوانين تحولها ، ثم الموضوع واجزائه وزوايا رؤيته والتعامل معه حسياً وانفعالياً ومفرداته وعلاقاتها البنائية التكوينية ... فالتحليل هو القدرة على استنطاق الجزء دون الاخلال بالكل كنتاج تضايف الاجزاء وهو فهم الشمول على اساس من استدعاءات الجزء المفصل والدقيق .. وهو نظام قراءة للمنجز يعاكس نظام التركيب الذي يدون الفنان به مقولاته الفنية في متن المنجز الابداعي .

ربما يكون من المنصف ان اذكر ان الناقد العراقي يمتلك قدرة تحليلية معتدلة تبدو واضحة في الاعمال النقدية التي لا تشكو من فقر التحليل بقدر ما يظهر لنا من استطلاع منجزات النقد التشكيلي في البلدان المجاورة والتي تخضع لما يشابه معطيات الثقافة والوعي لدينا .

اما اذا ما تطرقنا الى الاتجاهات النقدية المعاصرة والتي تدين للمناهج الاكثر حداثة بالكثير فسيكون الامر ادعى للتفاؤل بمستقبل العمل النقدي في مداه التشكيلي ، فالاتجاه الفينومينولوجي ( Phenomenology ) وتوالداته النقدية التي ترعرعت في كنفه وشربت جرعاتها الفكرية الاولى من مناهله الظاهراتية قد بدأت تتغلغل شيئاً فشيئاً في ثنايا الخطاب النقدي هنا ، وان كانت لاتزال ـ عالمياً ـ مكسوة بشيء من التردد كما في التفكيكية ( Deconstructionsim ) وما تعانيه من ارتجاجات ضمدية سببها مناورات تلك الستراتيجية النقدية في حقول التطبيق والاداء مما عرقل الانطلاقة العارمة لها بمزيد من التساؤلات عن مراكز وبؤر القوة واتجاهات الانفتاح والتفعيل لذلك النظام النقدي المتفلسف الذي يفضل دريدا J . Derrida أن يدعوه ستراتيجية .

وليس الامر على هذا المستوى من التعقيد حيث البنيوية ( constructionsim ) والبنيوية التكوينية تحديداً وهي ما يقترب النقد لدينا من استيعابها وتشغيلها في مساحة الاثراء النقدي ومتطلباته المعاصرة .. وكذلك الامر في السيمولوجيا ( Semiology ) على عموميتها والتي تشهد استقطاباً من الناقد التشكيلي ربما اقتداءً بقراء الشعر ونقاد الادب الذين اجتمعوا عليها وتفرقت عليهم العثرات فخرجوا للمشهد اكثر وعياً بالاثر الابداعي واقل اهتماماً بالسيمولوجيا نفسها وبمفاهيمها التفصيلية المتشابكة ، فمازال النص النقدي لدينا لا يقيم فرقاً بين الاشارة والعلامة ، ويخلط بين الشفرة والتشفير والبث وغيرها من اصطلاحات هذا العلم الالسني المنطلق ، الفلسفي الجذور ، والواسع الافادة والتطبيق .

وعودا الى الاليات النقدية اقول ان التقييم والحكم النقدي من اكبر مميزات العمل النقدي عما سواه من الفنون والمعارف فهي خصوصية النقد وخاصته ، والتقييم على أساس ما ذكرنا من تحققات التحليل يكون قد اشار ضمناً لاهلية النص النقدي لامتلاك وعيه بذاته ، ولا يجدر بنا الحديث هنا عما يتداخل مع التقييم النقدي من استثناءات شخصية وانطباعات انفعالية ، والا نكون قد اسفنا بالمقولة وبالنقد وبسمو الثقافة وفوقيتها ، أما اذا تجاوزنا هذه المداخلة ارتقاءً بالبحث ومقولته وبالنقد وممارسيه فانا سنقف محرجين ازاء تساؤلات تهكمية تحمل من التلميح اكثر مما فيه من تصريح عن اسباب تجنب ناقدنا التشكيلي لكل ما لا يتناسب والانبهار الذي نلمسه في احكامهم النقدية على الاثار التي يتناولونها بالدراسة والتحليل ، فمن الصعب اليوم ان نجد جهداً نقدياً لدينا يعرج على تجربة او اثر تشكيلي فيتكاشف معه امام القارىء بما يليق وجدية النقد

وعلميته ووعيه حيث ان الناقد لدينا لا يتمرض الا لمن يؤمن بتجاربهم - مسبقاً - احكاماً مرضية لطموحاتهم الذاتية .

والتقويم هو منتهى المآل النقدي وهو ما يتطلب استنفار اقصى مثابات الوعي الثقافي والجمالي لدى الناقد ، وهو هامة النقد وذروة سنامه ، مازال النقد يسعى للتقويم مذ وجد. وقام ، ويجاهد ببلوغه باقصى ما يواتيه من تدبيرات موضوعية ، مازال ناقدنا يتلكأ بالتقويم لاسباب معروفة وبينة اهمها ان معظم التجارب المتناولة نقدياً هي في حقيقتها غير قابلة للتقويم وفاقدة للقدرة على الاستجابة ، فهي اما لفنانين راحلين وافاهم الاجل منذ اجل ، او لاخرين بلغوا من الكبر ما لا يصلح معه الا الاستذكار والاستعادة والتجوال والسياحة التاملية بين ما انجزوه في الماضي وما ينجزونه على غرار مكتسبات الامس ، ولا استثني الا اندفاعات عادل كامل وانحيازات كاتب هذا المقال نحو التجارب الاكثر شباباً والاكثر حيوية من فناني التشكيل المراقي الذين هم في خضم المراحل التجريبية التي تؤهلهم للتفاعل والاستجابة مع النقد بما يضمن سريان التقويم النقدي في تجاربهم التشكيلية مستقبلياً ، واذا كان ما يدعو عادل كامل لتامل التجارب الشابة وتخصيص مساحة نقدية لها هو خبرته الطويلة في مجال بناء وتطوير الاسماء مستثمراً وجوده الطويل على المشهد التشكيلي العراقي مما اضاف له الكثير من القدرة على استشراف مستقبل التجارب الواعدة ، فان ما يدعوني لمناصرة هذا الجيل من التشكيلين هو ايماني بقدره الفنان الذي زاول التشكيل في زمن القطيعة ليبلغ بوعيه مصاف انجاز العمل الابداعي المثقف دون ان يمده سابقوه بما يستحق الذكر ، انه رهان النقد على تلك التجارب وعلى نفسه وقدرته على اداء دوره كما يامل أن يكون .

## ثالثاً : اللغة .. الايصال

فرقت في بداية المقال بين اللغة كاداة واللغة كمحيط ذهني . وهنا اعود لاتنازل بايجاز اشكالية اللغة في النقد التشكيلي المراقي ولا ابالغ اذا ما دعوتها اشكالية لما يسربل لغة النقد التشكيلي من ثغرات وانكفاءات .. فعلى مستوى التقنية اللغوية اجد ان كثيراً من الاداءات اللغوية لنقادنا متعرقلة بما يدعى بضمور الحس البلاغي الى حد الركاكة وهشاشة الصياغة في جانبها الابداعي ، مما يحرم النص النقدي من اتيان البث الجمالي الذي لا يتسنى الا لباحث في اللفظ العربي وسياقاته التعبيرية - الفنية ، كما يعزى لضعف معرفة الناقد بالنظم التعبيرية في اللغة وجهله بصنعة الكتابة وأساسيات احترافها ما يتخلل النص من مجافاة وضعف استناداً الى ما تتيحه اللغة من تكثيفات للمعنى ومخارج ومنطلقات للبيان ، تلك الخصائص التي تفيض بها نصوص نوري الراوي الذي تكاد تكون تاملاته النقدية للتشكيل العراقي منجزاً جمالياً بذاته لما يتضمنها من شفافية وهيمنة لغوية عالية مما جمله غالباً ما ينحاز لجماليات اللغة على حساب منهجية النقد وألياته محيلًا الكثير من نصوصه الى تاملات وقراءات ادبية في التشكيل العراقي ، وعلى اسلوب اخر نجد لغة حسين الحسيني توازن بين متطلبات النقد ورصانة اللفظ وسياق المعنى فيتنحى في كتاباته عن التشكيل الشاعر المرهف دون ان يغادر النص ويتقدم الناقد الموضوعي ليقيم دعائماً لمقولته على الرغم من قلة مساهماته النقدية والتي جعلت من كتابات الحسيني مختصرات مركزة تحذر الترهل والتكرار الذي ساد اجواءنا النقدية .

اما اللغة كواقع اتصالي وكمناخ لبحث مطول تثار في مستهله تساؤلات عن ماهية اللغة التشكيلية ، وكيفية اشتقاقها من علم اللغة ومن النظم اللغوية في الموروث من الادب العربي ، او ترجمتها عبر تناقل مفاهيم الفن العالمي .. ذلك لان التشكيل المراقي والعربي عموماً يعاني من سوء اشتقاق للمصطلح وتضارب في تناول المفهوم والمعنى اللغوي الاصطلاحي لمفرادت اللغة التشكيلية ، وعلى هذا الجانب يعول في خلق اجواء مواتية للتاثير في ذهنية المتلقي وفي ايجاد لغة حوار نقدي متقدم وخلق تاسيسات معاصرة للغة التنظير التشكيلي الذي ينطلق من القواعد الفكرية - القومية بما يتناسب ومعطيات ثقافة المكان وخصوصية الهوية الثقافية في عصر تهديد الهوية والانتماء ، وفي عصر تعد الثقافة فيه من اهم مبررات الوجود والتجذر في المكان والزمان .



### الهوامش :

- نيلز بورو ( 1962 - 1885 ) Niels Bohor ، فيزيائي دنماركي من اهم مؤسسي علم الفيزياء الحديثة في القرن العشرين وضع نظرية تركيب الذرة ، منح من اجلها جائزة نوبل في الفيزياء عام 1992 .
- اسحق نيوتن ( 1727 - 1643 ) , ( Isqs Newten ) ، رياضي وفيزيائي انكليزي يعده الكثيرون اعظم عالم في كل العصور اكتشف قانون الجاذبية ووضع علم التفاضل والتكامل واكتشف الوان الطيف وحددها بدقة ، كتابه المعنون ( الاصول الرياضية للفلسفة الطبيعية ) ( 1687 ) وضح ما يعرف بالمنهج الوضعي لفلسفة الفيزياء الحديثة .
- سكموند فرويد ( 1939 - 1856 ) , Sigmund Freud ، طبيب امراض عصبية نمساوي مؤسس طريقة التحليل النفسي وهو من اكبر علماء النفس المؤثرين في الفكر المعاصر .
- توماس هكسلي ( 1895 - 1825 ) , Thomas Huxly ، بيولوجي انكليزي اسس عام التشريح المقارن واليه تعزى علوم المقارنة في مجالات الطب البيولوجية .
- جاك دريدا ( - 1926 ) , Jacque Derrić ، مفكر وفيلسوف جزائري الاصل والمولد فرنسي الثقافة يعد ابو التفكيكية ومن اكبر دعاتها ، له طروحات مهمة تهدد تمركز العقل الغربي حول العرق والذات والصوت المنطوق وتبشر بالثقافات المغايرة للثقافة الاوربية ، ويقول باهمية تعدد النماذج الحضارية .

# أصوات وإشارات

## اصوات واشارات

● **رأي**



● **مسرح**



● **مؤتمرات**



● **تشكيل**



● **كتب**



● **قراءات في الاقلام**



# مسألتان

من حق مجلة « الاقلام » على قرّائها الاعزاء أن تؤكد لهم ، مبدعين وقرّاء على السواء ، وأنها لا تالو جهداً لتحقيق هذا الامر في أن تسعى دائماً نحو الاجادة والتجديد والاصالة بما يُرضي طموحها المشروع في أن تكون حقّاً مجلة الابداع العراقيّ والعربيّ .

ولكنْ ليعذرنا كُتّابُ « الاقلام » وقرّاؤها حين نشير الى مسألتين مهمتين :

الاولى : كثرة النصوص القصصية التي تصل المجلّة ( وأحياناً اكثر من قصة لقاص واحد . وهذه ظاهرة مثيرة تستدعي البحث عن أسبابها ) ولا ندري إن كان الامر يتعلق بعملية استسهال الكتابة القصصية ( وبخاصة لدى عدد من اصدقائنا القُرّاء الذين لم تتصح مواهبهم بعْدُ ولم تكتمل أدواتهم الفنية أيضاً ) .. إنَّ هذا الكم الهائل يضعنا في موقف محرج ، فضلًا عن انه يعقّد عملنا ، فالمجلة ليست شهرية ( ولعنة الله على الحصار وعلى منفذيه ) .. كما أنه من غير المعقول أنْ يكون نشر القصص على حساب الدراسات والنصوص الشعرية والنقد .. الخ . ويجد القارىء ان « الاقلام » لم تدّخر وسعاً في أن تنشر القصص الصالحة ( أحياناً يصل المنشور اكثر من ثماني قصص في العدد الواحد ) .

والمسألة الاخرى التي أحرجتنا كثيراً ازاء اساتذتنا وأصدقائنا من الكُتّاب واحبائنا من القُرّاء ، وهي أنه يرد في بعض الاحيان موضوع ما الى « الاقلام » ثم لا نلبث أن نكتشف ان الموضوع نفسه منشور في صحيفة يومية أو مجلة أو كتاب ( وتحتفظ المجلة بامثلة كثيرة عن هذه الظاهرة ) وقد يبدو للوهلة الاولى أنَّ ( تاخير ) نشر الموضوع هو المسوّغ لهذه الظاهرة غير انه كان ينبغي على صاحب الموضوع أن يتحرّى حقيقة موضوعه إنْ وجد شيئاً من التاخير في نشره ، وأن يسأل عنه قبل الاقدام على نشره في صحيفة او مجلّة . وقد لا يبدو هذا السبب هو السبب الحقيقي فمن المحتمل أنّ هناك أسباباً أخرى نجهلها .

و« الاقلام » تعتذر لهؤلاء الاساتذة والكُتّاب في أنها تُضطَر الى الاعتذار عن نشر مثل هذه المواضيع طالما نُشرت وهي لمّا تزلْ في ذمة « الاقلام » وذلك ممّا يتقاطع مع اهداف المجلّة وطموحها في ان تنشر الجديد والاصيل من الابداع .

« الاقلام »

# زبيبة والملك: الفرادة والتميز!

علي مزاحم عباس



لقطة من مسرحية زبيبة و الملك

( ١ )

شهدت العاصمة في نيسان ٢٠٠٢ وما بعده عرضاً باذخاً قدمته وزارة الثقافة يمكن اعتباره من غير مبالغة او شطحة نقدية عرضاً غير مالوف او مطروح من قبل واتصف بصفتي الفرادة والتميز كما يمكن عده نوعاً من رد الاعتبار لمسرحنا العراقي الجاد بعد ان كشف وجهه الثقافي طوفان المسرحيات التجارية . وحشدت بغية نجاحه صفوة مختارة من المبدعين العراقيين .. فكان عرض مسرحية « زبيبة والملك » متسماً فضلاً عما ذكرناه ، بسمتين كبيرتين : الرصانة والجدية خير سمات مسرحنا ، وقد اقترن توظيف التراث فيه بالمعاصرة والاصالة والتجديد . واستقى مادته الحكائية من نبع الادب الشعبي متمثلاً في طريقة القص في الليالي . ولقد راى مخرج المسرحية ـ كما ذكرنا في كراس المسرحية ـ ان هناك اكثر من شبه بين ملحمتنا القديمة « كلكامش » وملحمتنا المعاصرة « زبيبة والملك » واذا لم اكن مخطئاً فاني ارى اكثر من شبه بين شخصية « زبيبة والملك » بطلة المسرحية و « سميراميس » فهي الاخرى ولدت في بيئة متواضعة وزوجت بمن لا تحبه قسراً .. وتتصل بملكها لتسهم معه في مقاتلة اعداء الوطن المهدد وتقوده بعد الانتصار الى الايمان بخالق واحد ومن ثم الانصراف عن وثنيته .. بيد ان المقارنة المتانية تقدم زبيبة اكثر حيوية وارهف انسانية واكثر اقناعاً فضلاً عن اتصافها بخصال شفافة محببة تجعل منها اسطورة حديثة ومثالاً مؤثراً للمراة الرمز ..

ونعود الى دراسة المنحى التراثي للعرض ، فيطالعنا الاسلوب الحكائي الذي ابدعته عبقرية الحكواتي العربي في « الليالي » وغيرها ، ويتمثل في المفتتح او الاستهلال الذي تفصح عنه المسرحية بجلاء وتاكيد :

« تحكي الحكايات القديمة
تحكى المحنكة الحكيمة
تحكى الليالي
فالليالي الالف من تلك الليالي
والملوك سلالة الجهة المقيمة
في الجهات المستديمة »

ويبدو ان العرض لم يكن يروم قص حكاية « شهرزاد وشهريار » الشهيرة وانما الاقتراب من مناخها ومن ثم النفاذ داخل اطارها والتحرر من سحرها لتصنع لنفسها سحرها الخاص .

«مليكه عظيم الشان
مليكه السلام والامان
الاربع الجهات ملكه المصان
والعرش من محبة واجنحة »

( ٢ )

ويضيق صدر الملك يوماً ، فيهرب الى المجهول متسللاً من قصره الى حيث تشاء الصدفة لان يلتقي ببنت جميلة متواضعة الحال ، تخبرنا الراوية ( فاطمة الربيعي ) عنها كيف رحبت بالملك بكلمات لبقة واجابته بذكاء ، فيكتشف في هذه الفاتنة :

« شيء جديد او غريب
او مثير
او فريد »

وتضطلع الراوية بدور هام في بدية العرض المسرحي يخفف الى حدما من وقع السرد الروائي هل يفرض هيمنته الفاعلة على النص الشعري . كما ان رسمها كراوية معاصرة او جدة لاحفاد يظهرون على المسرح اشارة الى التواصل الحي بين الماضي والحاضر وتمهد السبيل للنفاذ الى افئدة المتفرجين ونفوسهم وعند خروج الملك من قصره يبدو عليه كانه عثر على ما يبحث عنه أبداً طويلاً ..

البحث عن الحب الذي تريد زبيبة ان يكون حباً جديداً سامياً :

« حب جديد
عمر جديد
عصر جديد »

فهو الحب الذي يربط الجوهر الانساني .. ياتي أولاً :

« اما التفاصيل التي ستصير
في يوم كثيرة
تلك التي كغرابة الملك الثري
يحب فاتنة فقيرة
تلك التي في طور شرنقة الخجل
ومخافة البوح المكبل
بالغموض والعلل »

وزبيبة ( سها سالم ) البنت الغريبة انطلقت من الشعب : وقد رسمتها الممثلة حبيبة حالمة ورومانسية محلقة تطير في فضاء المسرح كفراشة خلابة ، قدماها مثبتانَ في ارض المسرح ورأسها يلامس النقاء فتملاه حياة وجمالاً فشدت بادائها المتفرجين شداً مدهشاً . وتثور زبيبة عند اتصالها بالملك ( فيصل جواد ) لان الحراس اشاعوا سحابة من الريبة حول صلتها الحميمة غير المالوفة . ويدعوها الملك لتحل عليه ضيفة فيذكر ذلك الحراس والوصيفات فلا يصدقونه ان تكون لواحدة من الشعب حظوة عند مليكهم . وحين تلبي الدعوة تفاجيء الملك اذ انه لم يتخيل ان تقبل بهذه السرعة . وعندما يلتقيان يخوضان في نقاش فكري عن « المظهر والجوهر » فتساله زبيبة :

« أتقول للانسان ليك خـد وهات ؟
لو كان بـالامكان ان تكـون مصلحاً » وتضيف ان بامكانِ الاخرين ، وتعني بهم الشعب ، ان يكونوا مع الملك قوة موحدة منظمة ، فيكشف لها الملك عن فكرته قائلاً :

« فكـرت ان يكـون لي
جمع منظم للوتي
يكـون تـابعـاً لسلطتي »

فتصحح له زبيبة قائلة :

« الخير في التنظيم ان يكون
قبـل كـل سلطـة
وليس بعـــدهـــا
وان يكـون حـاضنـاً
وليس تـــابعـــاً
وان يكون للنضال حاشداً
للشعب قـــائـــداً
للشعب صـــاعـــدا
وان يكون لالتحامه هدف
وان تكون يا جلالة الملك
جـزءاً من الشعب الـذي
لن يخـــذلـــك »

( ٣ )

وتكشف كلمات زبيبة الصريحة الصادقة عن نظرتها الصافية الدالة على الادراك الواضح ، وروح انسانية نقية ، وتكشف ـ في الوقت نفسه ـ عن المضمون السياسي التعليمي الذي اختطته المسرحية . ويخاطب الملك الحياة بعد ان كابد من الضجر فينشد الخروج من حصاره النفسي الى الفضاء الرحب :

« ايتهـــا الحيـــاة
كيف استطيـــــع ان
اخـــرج من الضجـــر
اخـــرج من الحجـــر
اخرج الى الحياة والبشر » ؟

( ٤ )

وتتوالى اللقاءات الحميمة ذات الطابع الفكري بين زبيبة ومليكها . فتدور الحوارات فيهـا داخل القصـر وللجدران اذان تسترق السمع ، وداخل الكوخ حيث تحفظ الاسرار . وتشيع انباء هذه اللقاءات فتقتحم الملكة ( الاء حسين ) المكان . رسمتها الممثلة كالعاصفة الهوجاء ، جريحة ومكلومة .

تدخل لترى زبيبة وقد ركبها شعور الغطرسة والكبرياء الطمينة . وتقف الى جانب زبيبة وفي مواجهتها ، فترسم الممثلتان سها والاء ابدع مشاهد المسرحية واكثرها التهاباً واصطراعـاً ، واشـدهـا تـاثيـراً وجاذبية ، فكانت المرأتان تعبران عن فكرين وشخصيتين متناقضتين ومتميزتين فزبيبة هادئة كالهدوء الذي يسبق العاصفة والملكة حانقة وشرسة لا تجد الا الاعتزاز بمظهرها وانوثتها ، وزبيبة ترى :

« ان مظهر الانسان ليس جوهر الانسان
و « ان الاصيل باصله
والشعب اصلي
وانا التي قد فزت بالملـك المحب
بسحـــــر اصلي
وانهـــا « حـرة بـالشعب
وبـــالحب السعيـــد »

وان لقاءها بالملك ـ خـلافاً للاعتقاد السائد ـ ليس لقاء في السرير . فهي قد امتزجت به روحياً لا شهوانياً :

« نحن في الـــروح التقينـــا
نحن مـولاي وقلبي ـ والتقينـا
نحن مـولاي وربي ـ والتقينـا
نحن مولاي وشعبي ـ والتقينا »

وهي ليست طامعة في ان تكون زوجاً او محظية للملك .

وينجذبان الى بعضهما بقوة بعد ان روى احدهما للاخر نصف حياته . فلزبيبةمعاناتها مع زوج عقـور ، وللملك معاناته في اسرة واقرباء طامعين . وتربط المسرحية بذكاء لماح بين احداث السيرة واحداث سياسية مر بها عراقنا الغالي ، وتوحي زبيبة :

« ان كسبت الشعب انت
هـــو العـــدد
الشعب
لا الاولاد
ظهرك
والسند »

وهنا تبوح للملك بها . فقد احبته لصفاته لا لكونه ملكاً ولا تنسى ان تندد بالخيانة والوراثة الملكية ، فيسالها باي رب تؤمنين فترد عليه :

« هنـــاك رب واحـــد
آمنت بان رباً واحداً هو الذي خلق
هنـــاك رب واحـــد »

وتتاكد عقيدتها كموحدة حين يدعوها حدسها الى تحذير الملك من الكاس المسموم ، وان الله تعالى الموجود في كل مكان هو الذي انقذه فتهتبل المناسبة لتنـدد بالخونة مجدداً .

« سـوف تخـرج الجيوش
مـا الذي سيفعل الدليل
و « لن يكون غير الشعب حامياً
كـــرمـــة الـــوطن ؟ »

( ٥ )

وبعد ان تتوضح طبيعة علاقتها بالملك وتحس ـ كانسانة صادقة مع نفسها ـ انها باتت منشطرة :

« في البيت لا روحي معي
في القصر .. لا جسدي معي
انثى الســريـــر تئن في
جســـد الســريـــر
والـــروح ينقصهـــا المدى
فـــرح بعيـــد »

ويتاثير وعيها الذاتي بالانشطار او التوزع بين الحس والعقل ، تاخذ بالبحث عن حل يجعل الروح في الجسد من غير ان تتخلى عن واجبها ازاء الوطن وما يتعرض له من مؤثرات على ايـدي حقيد ( يوسف سواس ) واقـرانه من التجار والسماسرة . وفي حومة هذا الصراع تكشف زبيبة كيف اغتصبها زوجها ابان ممارسته طقساً اباحياً . واتيحت لها فرصة الزواج من الملك اثر قتل الزوج المتآمر » وتوصيَتُه وهي تختصر بان يتخلى عن لقب « ملك » ويتحلى بلقب « قائد » عندها يتعالى الهتاف :

« مـــا اعظم العـــراق
ما اعمق الاعماق في العراق
مـــا اوســـع الافـــاق »

ويتغنى بتاريخ العراق المجيد وحضارته العريقة .

وينبغي علينا ان نقول شيئاً في المنجز الابداعي لمخرج المسرحية الفنان سامي عبد الحميد وهـو ينهض بمهمة جليلة تتمثل بتجسيد نص شعري لا يخلو من بعض الغنائية والتجريد ، وينطوي عى قضايا فلسفية وسياسية بالغة العمق والاهمية تتغلغل في صميم مفاهيم عصريـة تتعلق بالشعب والسلطة والمظهر والجوهر والايمان والتوحيد وغيرها من الثنـائيات المتقابلة .

وقد امكن الفنان سامي بمعونة ثلاثة مخرجين شبان موهوبين هم فيصل جواد ، وكاظم النصار وسنان العزاوي ، امكنه تجسيد النص بنوع من الاجتهاد والرحابة وهو يدرك ان المسرحية لا تندرج ، منهجياً ، تحت يافطة اي مذهب درامي بحدوده الصارمة ومعاييره المتشددة ـ فهي ـ على سبيل المثال ـ لم تتقيد او تقيد نفسها بقانون الوحدات الثلاث الارسطوطاليسية ـ وهي ان كانت قد لامست التاريخ الا انها لم تصب في قـالب المسرحيـة التاريخية . وليس هذا حسب فان المسـرحية ذات رسالة وغاية سياسية ـ تعليمية ، لكنها ابتعدت ـ الا في المشهد الختامي ـ عن المباشرة .. وهكذا التحمت في خطة العرض أساليب اخراجية شتى كأني بالمخرج قد اخذ من كل فن بطرف او قطف من كل بستان زهرة . وحبك عناصر التوصيل حبكاً رائعاً ليولد

# ثنائية الجمالي والمعرفي

## قراءة في عرض (زبيبة والملك)

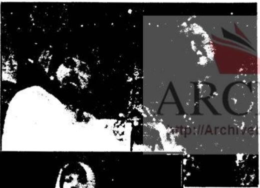
عباس لطيف

منذ الاستهلال الاول والعنوان يضعنا عرض ( زبيبة والملك ) الذي قدم على خشبة المسرح الوطني ازاء ثنائيات / الخير والشر والسلطة والشعب والحرية والضرورة والمراة والرجل والقوة والضعف والسلوك والحكمة والخيانة والوفاء والفرد والجماعة والصدق والزيف / عبر استشراق درامي لاستكناه القيم واستجلاء معانيها العليا وفق اشتغال استخلاصي مكثف لمتحديات الصراع بينها والانفتاح على الافق المتعالي المترشح عنها وبما يعكس انحيازاً واعياً الى الرؤى المتقدمة والرهانات الايجابية بنأى عن كل حياد ( سكوني ) ومراوحة توفيقية .

ويتمركز عرض ( زبيبة والملك ) على بؤرة موشورية في استثمار معطيات المرجعية السردية فالعمل ماخوذ عن رواية تحمل العنوان نفسه اعدها الشاعر اديب ناصر ولاشك ان موضوعة ( مسرحة الرواية ) تتضمن الكثير من الاشتراطات الفنية في التوفر على تحويل خصائص ولغة ووسائل نوع ادبي محدد وقائم على قوانين معروفة الى خصائص ولغة ووسائل نوع ادائي آخر اي الانتقال من البانورامية الروائية الى التبئير والاختزال الدرامي ولقد بذل المعد قصارى الجهد في محاولة للامساك بمعادلة التوازن بين عالم الرواية وعالم المسرح .

ويمكن تلمس القدرة الاخراجية في محاولتها الجادة والمبدعة لانتاج قراءة بصرية وعلاماتية تسير بخط متوازٍ مع طروحات وافكار المرجعية الروائية ونص العرض بغية الوصول الى عرض متسق ومتقدم في بث مدلولاته وشفراته سواء على مستوى المضامين المعرفية التي تصدى لها ام على مستوى الصياغة الجمالية التي تمثل جوهر الخطاب الحداثي المرتكز على بنية اتصالية جمالية مغايرة لكل ما هو تقليدي ومتاني ومباشر مما تروج له التوجهات التقليدية والتمركز حول المضامين المتضخمة دون البحث عن الشكل الاختزالي كنقطة اتصال مؤثرة في مجمل مستويات التلقي .

وغالباً ما تعاني العروض التي تتصدى لافكار ومضامين عامة من اشكالية الطرح المباشر والاقتصار





لقطات من مسرحية زبيبة والملك

العرض بذلك البذخ والاتقان والشاعرية . فالديكور الذي ابدعه نجم عبد حيدر بكتله المهيبة والاعمدة الموحية بالقوة والرسوخ ذات حس عملي وحسنة التنفيذ والتحريك على القرص الدوار فتارة تتحول الى سور قصر او لمدينة او الى جوانبهما ، وتارة اخرى الى دهليز او ممر او خلفية تعكس الهدوء المريب وجو التآمر ، او الى صالة العرش اوالمخدع ـ كل هذه الامكنة بظلالها وايماءاتها تبرز بيسر وبساطة مريحة . وموسيقى د . محمد امين عزت الموزعة بين نهجين احدهما كلاسيكي وثانيهما رومانسي فقد كانت ترافق الشخصيات لتضفي عمقاً على بعدها النفسي او لشد المتفرج ليتابع الاحداث او التعمق في تلقي دلالاتها ـ فكانت كالظلال او الصدى لحركة المسرحية بايقاعات متناغمة مع ايقاعات العرض بصورته الكلية او كل عنصر على حدة .

والانارة للدكتور جلال جميل تركت أثراً واضحاً ومعبراً على العرض بمجمله . وانت الاضواء الغامرة والمركزة المنفذة بجانبية وحضور مركز حيث تترجح كفة الالوان المارة على غيرها وتندغم او تتكامل مع الوان المناظر والازياء وحركة الممثلين وفي تشكيلات وحركات الجنود لـ ( نكرى محمد ) والمعارك الناشبة في مستويين حديث وقديم قام بتصميمها فؤاد ذنون . والازياء التي قام بتصميمها مهيمن سامي بطراز تشكيلي جميل بطابع شرقي وخطوط متعددة ـ ولايفوتنا الاشارة الى الانطباع المؤثر الذي تركته مجاميع الخفافيش التي ترمز الى الشر ومجاميع الموتى الخارجين من القبور ـ لقد امسك المخرج بدقة هذه العناصر وقادها بكفاءة مشهودة تبعث على الفخر باجتهاد سامي واستاذيته الراسخة .

الملاحظات عن عرض يوم ١٨ / ٥ / ٢٠٠٢ المقدم على خشبة المسرح الوطني

على التورم اللفظي وعرض الافكار بشكل مباشر ومنبري لاسيما وان المسرح السياسي او الاجتماعي وحتى الذهني يقع في مزالق تصدير خطابية وعظية غارقة في مالوفيتها وفوتوغرافيتها ( النقلية ) .

ان الابداع الحقيقي كما يذهب رولان بارت هو ارتحال في البحث عن اشكال جديدة ومبتكرة لا الاستغراق في مبثوثات جاهزة وسائدة .

ولعل هذا - بحسب تصورنا - ما شغل ذهن المخرج سامي عبد الحميد في السعي لتحريك دلالات العرض لاحتواء الخطاب السردي والدرامي ( نص العرض ) بتحويله الى فضاء جمالي تنصهر فيه عناصر كثيرة وعميقة تبعاً لجوهر الشمولي الذي تطرحه لمرجعية الروائية اصلاً .

فالمتن الحكائي على عنويته وصراعاته وحواراته الدالة لم يكن يعكس دراما افراد يتصارعون بقدر ما يعكس حاضنة استكشافية لاستقصاء افكار وقيم تتصارع ، ووفق هذا التاسيس يتخلص العمل بكليته من الواقعية المباشرة والانفتاح على الرؤى التعبيرية والرمزية والايحائية .

لقد وجد المخرج سامي عبد الحميد ان الشكل المسرحي الشامل بامكانه استيعاب عمل يمتلك مثل هذه التوصيفات فلجأ الى البنى المجاورة واستثمار تقنيات التقطيع المونتاجي - السينمائي وملامح مسرح الصورة واستثمار التكوينات التشكيلية +- نسبة للفن التشكيلي - الى جانب التشكيلات المسرحية واستثمار المجاميع ومرونتها النحتية في التعبير عن الفكرة باكثر من وسيلة .

وهذه المزاوجة الذكية بين البنى المجاورة بين ما هو درامي وتشكيلي وسينمائي وغيرها من الفنون والاشكال ، منح العرض ابعاداً اتساعية متناغمة في انتاج المعنى الكلي للعرض ولعل من اهم خواص العرض التي حاز عليها ببراعة متقنة رهانه على تحقيق قدر كبير من المتعة البصرية بكل خطوطها وتضاريسها في اللون والضوء والكتلة والحركة وفق مزاوجة هارمونية عمقت مسارات المنظومة الجمالية التي قدمها العرض وامتلكتها لغته الارسالية .

وقد انعكس كل ذلك على ذائقة المتلقي وانشداده الى المتصل الخطي لتجليات وتحولات وتنويعات العرض وحتى مشهد الختام .

واذا انتقلنا من المزاوجة بين البنى المجاورة فان المخرج زاوج في هذا العرض بين اكثر من اسلوب داخل التقنية الدرامية نفسها عبر المزاوجة بين الهيكلية الطرازية - التي عمقتها طرازية الديكور - وبين الواقعية - التي عمقها المتن الحكائي - وبين التعبيرية - التي عمقتها فكرة تمركز الصراع على بؤرة محورية - وبين الترميز الشفيف - الذي رسم ملامحه انتقال الفكرة من الخاص الى العام - وتزعم ان هذه الطرائق وتعددية الافضاء والارسال وظفت كلها في اطارية - بريختيه - كشف عن ملامحها ودلالاتها العرض منذ البدء بوجود الراوية التي تدرجت دالتها بين الروي واخذت تتصاعد حتى اندمجت بدائرة الاحداث كسراً لتراتبية الحكاية وكسراً للايهام المسرحي بالمعنى الارسطي ومحاولة العرض في تجاوز مسرح العلبة الايطالي وانتهاء بكسر الجدار الرابع والسعي لضم قاعة - المشاهدة الى بنية المشاهدة المرسلة وتلك دالة من دوالي ما اراد العرض ان يتصدى له لا سيما في موضوعة الصراع الذي يحب ان يتحول الى حوار انساني رفيع . فالمرجعية الروائية تؤكد ان مفهوم الحوار بكل ما يعنيه من التوحد والانتماء الى الاخر يضفي على المجتمع الانساني المرتجى ملامح التفاؤل وبناء حياة مكتنزة ومتوازنة ووفق هذا التاسيس يمكن فهم سلوك الملك وتاثره بزبيبة فهو- اي الملك - لا يكتسب ( ملوكيته ) من فخامة القصر بل تتعالق مع القيم النبيلة في الاقتراب من الناس الحقيقين الذين يمتلكون خلاصة الحكمة وذروة التفكير الجمعي وتجاربه . فزبيبة لم تكن امراة بقدر ما كانت رمزاً للحرية والقيم المتعالية ونموذجاً مشعاً للبرهنة على اهمية الحقيقة والتوحد بصيغة الاكتشاف والتفاعل والحوار .

ان المزاوجة الشاملة بين اكثر من فن ومزاوجة اكثر من طريقة داخل الفن الدرامي الواحد اكسبت العرض شكلاً جماليا واضفى هذا التوليف لمسات عمقت من كودات وانساق العرض وابعدته عن الاستعارة الكولاجية المجردة فعلى الرغم من هذه التعددية فان العرض لم يفقد هويته الفنية والجمالية واستطاع ان يوفق في بث رسالته الى عقل وذائقة المتلقي .

لقد كان الاهتمام جلياً بالخطوط البصرية والسمعية والحركية وبدت السينوغرافيا والعناية بها مظهراً مؤثراً ومهماً يضاف الى عوامل النجاح والنضج في هذا العرض ويمكن الاشارة الى مخيلة المخرج وخصوبتها وتفاعلها مع حصيلة المخيلة الثلاثية لهيئة الاخراج المكونة من المخرج الدؤوب كاظم النصار والمخرج المشاكس فنياً سنان المزاوي وذائقة فيصل جواد كل ذلك اقترن بالاداء الواعي المتمكن للفنانين . فاطمة الربيعي وسهى سالم وفيصل جواد وكريم محسن والاء حسين واسيل عادل وسعد عبد الصاحب وشافي عبد الله وايمان عبد الحسين واحسان هاني وخضر عبد وحميد عباس ويوسف سواس وعلاوي حسين وراسم منصور وحسين سلمان وطه علوان ومحمد حسين حبيب واياد الطائي وسعد محسن وزياد الهلالي وهناء محمد وكل المجاميع الذين ادوا اداءً بارعاً وجميلاً واذ نذكر الاسماء بهذه المساحة عرفاناً بما قدمه كل منهم في صنع هارمونية جمالية اسمها ( زبيبة والملك ) .

ان مسرحية ( زبيبة والملك ) تعد تجربة مهمة من تجارب المسرح العراقي والمسرح السياسي الشامل على وجه التحديد ونموذجاً راقياً من نماذج المسرح الذي سيثتمر تقنيات وطرائق الفنون الاخرى والبنى المجاورة وبما يعزز الجوهر الجمالي والمعرفي ويسعى الى توكيد خصوصية وتفرد على الرغم من تعددية الينابيع والتجليات التي اشرنا اليها .

ومن المهم التركيد على ان هذا العرض اتسم بخاصية ربما بدأنا نفتقدها في عروض كثيرة في تجاربنا المسرحية واقصد بها التركيز والعناية والاهتمام بالايقاع المسرحي . فالايقاع في عرض ( زبيبة والملك ) .

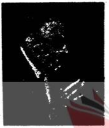
كان ايقاعاً متصاعداً ومتوهجاً ومحسوباً بدقة لا يميل الى البطء ولا الى اللهاث وربما كان لا ستثمار اكثر من معطى من معطيات الفنون والحقول التعبيرية الاخرى وتداخلها وتماشقها دور في ظهور الايقاع وتشكله وفقاً للنسغ الداخلي اللامرئي لسيرورة الحدث وبالتناظر مع ما هو معلن وظاهر صورياً .

ولاتفوتنا الاشارة الى الطرازية الديكورية للدكتور نجم عبد حيدر مع مداخلتنا في ان يكون اقل ضخامة مما ظهر واثر على اداء الممثلين ولا تفوتنا الاشارة الى جمال الموسيقى التي وضعها د . محمد عزت امين واضاءة د . جلال جميل وازياء مهيمن سامي وكريوغرافيا ذكرى منعم وتصميم المعارك لفؤاد ذنون واذا كان ثمة ملاحظة حرصاً على تكامل العمل ونضجه فان شعرية الحوار لا سيما في النصف الاول من العرض درامية الحدث قد امتصت وكنا نتمنى ان يعتمد المعد الحوار النثري بدل الحوارية الشعرية التي تاسرها القافية وعوالم الشعر في حين ان النثر يبدو اقرب الى تجسيد مفهوم ودقائق ومجسات الصراع بلغة شعرية متوقدة تعتمد الصورة والتشكيل ولا تميل الى التقفية الشعرية المنبرية .

# زبيبة والملك في فضاء المسرح

د. باسم الاعسم





اديب ناصر



سامي عبد الحميد



أفصح فعل التلقي في اثناء عرض مسرحية ( زبيبة والملك ) لمؤلفها المبجل عن رجاحة كفتي الاعداد الذي قام به الشاعر أديب ناصر والاخراج المسرحي للرواية نفسها ، حيث وفق المبدع سامي عبد الحميد في تطويع السرد الروائي ( الذاتي والموضوعي ) الى مقتضيات العرض المسرحي ، أي توظيف الخطاب الروائي لصالح الخطاب المسرحي باشتراطاته الفنية والاسلوبية والجمالية ، من دون المساس بالمضمون الفلسفي والسياسي للرواية ، بل اجتهد المخرج التجريبي سامي عبد الحميد في سكب المضمون داخل الشكل المسرحي المصاغ على وفق تركيبة فنية ضمت مشاهد مسرحية متنوعة صيّرت حسب سياق فني متحول اضفى على منظومة العرض المسرحي سمات الدينامية والشد والترقب والانتقال المتغاير بين الكتل والتكوينات الساكنة والمتحركة ، الجماعية والفردية ، لذلك ، فان الثابت في هذا العرض ، هو العنصر الدينامي المتغير ، لا سيما على صعيد المفردات ، او الانساق البصرية والسمعية والحركية المؤسسة لبنية العرض ، وعلى وجه التحديد نسقي الديكور والموسيقى الى جانب أنساق الضوء والزي .

لقد أفاد العرض ( زبيبة والملك ) من الحقول والبنى الثقافية المجاورة للخطاب المسرحي في انتاج الصورة الفنية على مدى زمن العرض المتغير هو الاخر ، مثلما هو المكان ، إذ طالما تتداخل الأزمنة والامكنة والشخصيات والافكار والكيفيات الادائية على وفق معالجة اخراجية ذات قصدية فنية أفادت من البنى الثقافية كالرواية والسينما والتشكيل وتقنيات المسرح الملحمي ووسائله الفنية في بلورة الفكر السياسي والفلسفي للعرض نفسه .

وبقصدية مسبقة عمد المخرج سامي عبد الحميد بإتجاه خلق معادلة متكافئة بين الفكر والفن ، كما هو شانه في عروضه المسرحية التي يكون فيها الفن موازياً للفكر ، وهذه علامة تعمق خصوصية الاسلوب وفرادة المنهج ، وهذا ما لمسناه في هذا العرض الذي فيه من الخصوصية العراقية الشيء الكثير على الرغم من سعي المؤلف والمخرج معاً بقصد تعميم الاحداث والافكار والشخصيات ، وهذه واحدة من فضائل هذا العرض الذي زاوج بين العام والخاص ، الوضوح والغموض المشفر بنحو تعبيري دال ، يفصح عن جدلية الثنائيات المتضادة : المظهر في مواجهة الجوهر ، الذات في مجابهة الاخر ، الانتماء الاصيل قبالة الخيانة ، الملك في مواجهة الشعب .. الخ من ثنائيات عمقت الصراع واسبغت على العرض طاقة درامية مشحونة بقطبي التجاذب والتنافر ، فعمقت الجانب الحيوي في هذا العرض الذي اعتمد فيه المخرج على مبدأ

الموازنة بين الدقة التاريخية والمعاصرة من اجل تأثيث بنية حركية لعرض مسرحي تحكمه انسقة متنوعة ، ومتحولة في الآن نفسه ، بحيث تتوافق وفخامة المفاهيم والافكار التي تضمنتها الرواية وفي مقدمتها : النضال والتضحية من اجل الوطن ، غير ناسين أن القيم الوطنية في العرض تشكل البؤرة المركزية التي دارت حولها البؤر الاخرى .

وتعد زبيبة ، حبيبة الملك ، المحرك الاساس ، ويقع على عاتقها عامل التغيير ، فهي التي تلقن الملك اروع وابلغ الدروس والحكم ، لكنها تموت بفعل غدر المارقين ويموت الملك فيما يبقى الوطن بهياً ، جليلاً بقوة الشعب وأتحاده ضد الاعداء ، وترتقي روح زبيبة الطاهرة الى سموات المجد متوحدة مع الشهداء في عليين .

لقد احتكم العرض الى متوالية ايقاعية متواترة وعلى الصعد كافة ، وهذا ما أفصحت عنه المشاهد المسرحية التي بدت وكأنها مستقلة بذاتها ، لكنها ذات بناء ملحمي تركيبي ، تحكمه ثيمة جوهرية وان تعددت الثيم الاخرى ، وقد عولجت جميع المشاهد ( الفردية والجماعية ) على وفق كيفية اخراجية طافحة بالاشارات الدالة والتكوينات المسرحية ، الى جانب الدقة في مسالة دخول وخروج الممثلين وانضباطهم الحركي والاداء الفني المشحون بطاقات ذات مديات من الانفعال الشعوري المتوثب ، لا سيما الفنان « فيصل جواد » الذي جسد دور الملك والفنانة ( سهى سالم ) التي تقمصت شخصية زبيبة فمنحتها ما أمتلكت من أحاسيس وجدانية صادقة فاكسبت الشخصية حضوراً مباشراً وكذا حال الفنانة ( الاء حسين ) أما المبدعة ( فاطمة الربيعي ) فطالما عرفناها ممثلة رزينة تتماهى مع الشخصية التي تؤديها وتضفي عليها شيئاً من القوة والحضور الفني المؤثر ، وكان لتفاني جموع الممثلين الاثر الواضح في تصعيد العنصر الجمالي ، فضلاً عن القيمة التشكيلية التي انطوت عليها الانساق البصرية لمنظومة العرض



لقطة من مسرحية زبيبة والملك

الصورية ، فخامة الديكور واناقته وبراعة اختيار المؤثر الموسيقي والصوتي معاً وجمالية الازياء وتنوعها ، الى جانب التوافق المحسوب بين العنصر التقني والاداء الفني ، مع الاشارة الى الموازنة الدقيقة بين مفاصل الفضاء المسرحي ( داخل القصر وخارجه ) لا سيما وان اغلبية الاحداث تدور داخل باحة القصر دون ان تعتريها الرتابة بسبب التغير المستمر في نسق الديكور والاضاءة التي كشفت عن استخدام علمي دقيق فيه مستويات من الايحاء والتفسير ، وعلى الرغم من ضخامة قطع الديكور الا أنها ، لم تؤثر بنحو سلبي على حركة الممثلين واشتغالهم الحركي بسبب عدم ثباتها ، مع الاشارة الى تغاير المستويات المكانية التي دارت عليها الاحداث ، اذ تم تقسيم المساحة المكانية الى ثلاثة مستويات وكالاتي : مقدمة خشبة المسرح ويضمنها فضاء الصالة ، حيث تدور احداث المشهد المتعلق « بمجلس الشعب » ومن ثم وسط الخشبة « المنطقة الدوّارة » والمستوى الثالث ، اعلى فضاء الخشبة كما في مشهد « ملجأ العامرية » الجميل والمؤثر شكلاً ومضموناً .

ومن شدة ما امتاز به هذا العرض من فخامة وقوة ، فقد ذكرنا في اغلبية مشاهده بالمناخات والاجواء التي تحيط بتراجيديا شكسبير ، فضلاً عن كونه عرضاً يخترق العروض المسرحية التقليدية ويخترق افق توقع المتلقي من فرط ما توافر فيه من تجريب مسرحي يفصح عن حساسية مرهفة في التعامل مع أنساق الخطاب المسرحي وعن خبرة مجربة .

وعلى صعيد المضمون ، فإنَّ العرض قد تمحور حول فكرتين اساسيتين هما : الشعب والوطن ، اما السلطة فهي الوسيلة لخدمة الشعب وكما يقول العرض : ( من يكون غير الشعب حامياً لحرمة الوطن ؟ ! ) .

وما بين الصراعات المحتدمة ضمن سياق الاحداث يتعمق الجدل السياسي .

لقد احتفى عرض ( زبيبة والملك ) بتنويعات اسلوبية متغايرة على صعيدي الاخراج والتمثيل ، فهناك ما هو كلاسيكي على مستوى الشكل والاداء ، ويقابله ما هو حديث ومعاصر على صعيد الرؤية والمعالجة ، لكن جميع المشاهد قدمت ضمن انسقة لونية وضوئية وموسيقية متداخلة عمقت الاحساس بجمالية الايحاءات التعبيرية والمستوى التأويلي لهذا العرض الوطني الذي شرّف المسرح الوطني ، لما انطوى عليه من جلال فكري وفني ، وأن ما يرسخ الاعتقاد لدى المتلقي بمستويات الجمال والجلال في العرض هو : الاحداث الجسيمة ، والشخصيات العظيمة كالملك والملكة وام الشهداء والافكار النبيلة المتسامية عن الوطن والتضحية والشهادة .

لقد اتخذ المخرج سامي عبد الحميد من الواقعية التعبيرية ، وسيلة في معالجة الموضوع السياسي من خلال التوظيف الامثل للعنصرين ( الفني والجمالي ) لصالح المضمونين ( الفلسفي والسياسي ) على وفق معالجة رهيفة ذات مسحة رومانسية في بعض المشاهد فابتعد العرض عن الرتابة بما انطوى عليه من مضامين انسانية عولجت على وفق طريقة اخراجية تسامى من خلالها الجمال . حتى بلغ مراتب الجلال ، الذي عبره تسامت قامات الانسان والتاريخ والوطن .

# التجربة الشعرية السورية الحديثة واقع وافاق

( م . ص . ع )

أقام قسم اللغة العربية في كلية الاداب والعلوم الانسانية بجامعة تشرين في اللاذقية في الجمهورية العربية السورية مؤتمره الأول تحت عنوان « التجربة الشعرية السورية الحديثة – واقع وآفاق » للفترة من ٢٣ – ٢٦ نيسان ٢٠٠٢ .

وجاء في مسوغات المؤتمر ان التجربة الشعرية السورية الحديثة لم تأخذ حقها في الدراسات النقدية الحديثة ، التي أهملت التجارب المبكرة التي تكشف عن ظهور الشعر الحديث في سورية ، إذ ان التجربة الشعرية السورية الحديثة أسهمت بنحو ملحوظ في تطور حركة الشعر العربي بوساطة رؤاد سوريين منهم أدونيس ومحمد الماغوط ونذير العظمة ، فضلًا عن تنوع التجربة الشعرية السورية وغناها على مختلف الأصعدة .

تضمنت محاور المؤتمر جملة مشكلات مركزية منها « الحداثة بين النظرية والتطبيق » و « تيارات الشعر المعاصر في سوريا » و « اتجاهات نقد الشعر السوري المعاصر » و « إشكاليات القصيدة السورية الحديثة » و « ظواهر فنية ومعنوية في الشعر السوري المعاصر » و « مستقبل القصيدة في سوريا » . كما أفردت جلسات خاصة قرأ فيها كبار شعراء سوريا شهاداتهم وقصائدهم .

وزعت البحوث المشاركة في المؤتمر على سبع جلسات صباحية ومسائية تناوب على رئاستها الدكتور عبد الكريم حسن ( البحرين ) والدكتور يوسف الاطرش ( الجزائر ) والدكتور محمد صابر عبيد ( العراق ) والدكتور غسّان غنيم ( سوريا ) والدكتور علي الشرع ( الاردن ) والدكتور عبد النبي اصطيف ( سوريا ) والدكتور عمر عيلان ( الجزائر ) .

في بحثه الموسوم « قصيدة النثر في سوريا في التسعينات من القرن العشرين » يرى الدكتور أحمد زياد محبك من جامعة حلب ( سوريا ) ان قصيدة النثر في أواخر القرن العشرين لاقت إقبالًا كبيراً من الكتاب ، وصدر عدد غير قليل من مجموعات قصيدة النثر كما حفلت كثير من المجموعات الشعرية بقصائد النثر ، وأثير حولها كثير من الجدل على صفحات الصحف والمجلات ، والبحث لا يعني بشيء مما أثير حولها من الجدل كما لا يعني بتاريخها ولا ظروف نشأتها ولا بمصطلحها ولا شرعيتها ولا ما قيل فيها ، ولا يعنى أيضاً بروادها ولا بالأسماء الشهيرة في ميدانها ، وإنما يعنى بما صدر من قصيدة النثر لكتّاب سوريين في مرحلة التسعينات من القرن العشرين ، فيتناول نماذج منها ويعرض لها بالدرس والتحليل معتمداً على النصوص نفسها ، بعيداً عن اي حكم سابق عليها أو على أصحابها ، بل هو غير معني بالمبدعين ولا بمكانتهم أو شهرتهم أو أعمارهم أو نتاجهم السابق ، بحسبه ما هو مطبوع من قصيدة النثر يتخذه ميداناً للبحث التطبيقي ، بعيداً أيضاً عما يكون قد كتب عن قصيدة النثر ، وبعيداً عن المفاهيم والاعراف القديمة أو السائدة عن الشعر ، منطلقاً من النصوص يستبين من داخلها مشكلاتها وقضاياها ، ومستلهماً منها أعرافها ومفهوماتها الفنية والجمالية ، ومستمداً منها مصطلحاتها النقدية ، سواء اتفقت مع ماله علاقة مع قصيدة التفعيلة والقصيدة التقليدية أم لم تتفق ، مدركاً انها انواع يختلف كل منها عن الاخر في أشياء ولكنها تتفق بعد ذلك في انها جميعاً جنس أدبي واحد هو الشعر ، ولذلك من الطبيعي أن يكون بينها نقاط اتفاق ونقاط اختلاف ، ومقتنعاً بان القيمة في الجيد من هذا النوع أو ذاك ، وليست القيمة في النوع بحد ذاته ، وان في كل نوع من الأنواع الثلاثة الجيد وأن فيه ما هو دون ذلك .

وتناول الدكتور أمين قديد دياب في بحثه « الاجراء النقدي في تلقّي القصيدة الحداثية » قضية تلقي هذه القصيدة بوصفها شكلًا فنياً ، وايقاعاً جديداً ، فهي عنده تعمد إلى الربط بين علاقة النصّ بالمتلقي ، ويمثل ذلك في تحديد الكيفية النموذجية في استقبال النص بطريقة جيدة . ان النص لا يمكن تموقعه حول المقولات المنطقية والنحوية واللسانية حسب ، بل ان النصّ يتداخل ضمن تفاعل حميمي بين مجموعة من النصوص التي تتجاذب فيما بينها لتعيد صياغة النص صياغة جمالية جديدة تكون قادرة على إحداث الاثر من خلال هذا التجاوب بين النص والمتلقي . من هذا المنطلق غدت القصيدة العربية الحداثية فضاء شعرياً متميزاً يتّسع لكثير من المقولات التي تسهم في فك شفرات النص ، وتحديد وجهة نظره من منظور حداثي ، ويقتضي إجرائية مميزة في الوقوف عند العناصر الفنية التي طبعت بها القصيدة الحديثة ، ولهذا أصبح من الضروري للوصول الى البنيات العميقة للنص الحداثي أن يمر بمجموعة من الاجراءات النقدية التي تعمل على

تعميق العلاقة بين القصيدة والمتلقي، وعليه ليس من السهل على الاطلاق فهم تداعيات النص الشعري المعاصر، وفك ألغازه إلّا بالعودة الى الينابيع التي استقى منها الشاعر الحداثي مرجعيته الشعرية، وبذلك استطاع أن يحدث تجاوزاً مهماً في حركية الابداع الشعري العربي. والأهم من كلّ هذا أن القصيدة الحداثية بوصفها نقلة نوعية في مَجال الابداع تمكنت من ترك بصماتها على مستوى التلقّي من خلال جملة من المعطيات الثقافية والسياسية والاجتماعية والفنية التي حاولت صياغتها في إطار جمالي متفرد.

وقدّم الدكتور جودت إبراهيم من جامعة البعث ( سورية ) بحثاً بعدوان « الحداثة وما بعد الحداثة » تطرّق فيه الى مفهومي الحداثة وما بعدها، مؤكداً انهما يشكّلان أشدّ القضايا النقدية إلحاحاً في أدب القرن العشرين وثقافته، ويدور حول كل منهما جدل واسع لانهما موضوع الساعة في الدوائر الثقافية والفكرية المعاصرة الانجلو أميركية والاوربية والعربية وغيرها.

وقد تطوّر مفهوم الحداثة عبر العصور حضارياً وأدبياً ومعرفياً. والحداثة في معناها العام هي دخول الفرد أو المجتمع معترك العصر، مسلّحاً بكل المقومات المادية والمعنوية التي تتسم بها حضارة هذا العصر، وهي في معناها الخاص مواصفات محدّدة تتسم بها الفنون من أدب ورسم وموسيقا، وتكاد تقتصر على ما ظهر منها في القرن العشرين. ومع تغيير وضع المعرفة دخلت المجتمعات والثقافات ما يعرف بالعصر الحداثي، وقد شاع هذا المصطلح في القارة الاميركية بين السوسيولوجيين والنقاد ليحدّد حالة ثقافية في أعقاب التحولات التي غيرت قواعد اللعب منذ نهاية القرن التاسع عشر. ويعد الانكفاء القلق على الذات، الراهن واليأس من ثقافة لا تستطيع إلّا أن تكرر نفسها من أشدّ السمات شيوعاً في النغمة والأسلوب السائدين في ما بعد الحداثة. وترتبط ما بعد الحداثة بصورة رئيسة بالتطورات التي شهدتها المجتمعات الرأسمالية الغربية، وتمثل الولايات المتحدة الحالة النموذجية لهذه المجتمعات وقد اختار بيتر بروكر من المقالات والمناظرات ما يظهر ان ( ما بعد الحداثة ) تعدّ ظاهرة أميركية في المقام الأول.

وتناول الدكتور خليل موسى من جامعة دمشق ( سورية ) في بحثه الموسوم « بنية القصيدة المعاصرة في سورية » تجربة الشعر العربي المعاصر في سورية من خلال بنية القصيدة، والمتغيرات التي طرأت عليها، وبخاصة في التقانات التي شاع استعمالها في القصيدة المعاصرة في سوريا، وأهمها السرد الشعري والتكرار والصورة الجديدة والرمز والمفارقة. ويتوقف البحث في البنية الكبرى ( الكلية ) عند الموضوعات والحساسيات والرؤى الجديدة، ليعرّج بعدها على بنية الايقاع والأجناسية في بعض القصائد ذات الأصوات المتعددة، ثم الوقوف عند بنية القصيدة الكبرى من حيث حجمها وطولها، للتوقف عند بنية القصيدة الطويلة وبنية القصيدة الكبرى.

وحلّل الدكتور راتب سكر من جامعة البعث ( سورية ) ببحثه الموسوم « الطابع الرومانسي لصورة الماضي في شعر محمد الماغوط » صورة تجليات الماضي في قصائد الشاعر الماغوط مقارناً عناصرها الوجدانية والمعرفية بتجليات الرؤية الرومانسية للماضي في الشعر العربي والأوربي، ويطمح البحث إلى تأكيد العلاقة بين الموقف الشعري للماغوط في هذا المجال وموقفه من المدرسة الرومانسية في الأدب. ينطلق البحث الى غايات المعرفية من المجموعات الشعرية التي انجزها الماغوط مخللاً صلاتها بأفقها العربي من جهة وأفقها الانساني من جهة أخرى، إذ يفترض ان العالم بمركزيته الأوربية كان يشكّل أزمة وجدانية عميقة في توجيه العمل الفني *للشاعر الماغوط*. إنّ الاهتمام بالماضي في رؤية الشاعر بطوابعه الرومانسية، ما هو إلّا تعبير عن الرؤيا الشاملة للشاعر في مواقفه من الفن والأدب والحياة كلّها.

وببحثه الموسوم « نحو نقد لساني ــ قراءة في القصيدة التسعينات السورية » بدأ الدكتور رضوان قضماني من جامعة البعث ( سورية ) بحثه بمقدمة عن مكانة النقد اللساني، وأهميته في الدراسات النقدية واللغوية، منطلقاً من أن اللسانيات تشكّل الاداة الاهم في التعامل النقدي مع الابداع الراهن خلال العقود الاخيرة، وأن البحث في النص الابداعي اليوم لا يمكن له أن يتجاوز أدوات البحث اللساني الذي يكشف عن الاسس التي تدخل في تكوين النص. يتناول التطبيق نصوصاً كتبت بعد عام ١٩٩٠ لشعراء سوريين هم: فايز خضور ومصطفى خضر وعبد الكريم الناعم وعبد القادر الحصين ومحمد جمدان وفاديا غيبور ومحمد علاء الدين عبد المولى. وجاء البحث على شكل مقاربات تتناول كل واحدة شاعراً من الشعراء المذكورين ليشكّل مجموع المقاربات كلّاً واحداً.

وأكد الدكتور عادل الفريجات من جامعة دمشق ( سورية ) ببحثه الموسوم « إشكالات قصيدة النثر » على أن قصيدة النثر صارت اليوم النمط الثالث من أنماط الشعر العربي في سورية وغيرها من الاقطار العربية الى جانب نمطي الشعر الاخرين: التقليدي المتوارث في ثقافتنا الادبية، وشعر التفعيلة الذي ظهر قبل النصف الثاني من القرن العشرين، وقد احتلّت قصيدة النثر مكانها على مقاعد الفن الشعري بدءاً من أواسط القرن العشرين مع سليمان عواد الذي كتبها في الاربعينيات من القرن الماضي مروراً بمحمد الماغوط في الخمسينيات، وما تلاهما من أجيال أسماء أخرى، أمثال نزيه أبو عفش وسليم بركات ورياض الصلح حسين وعادل محمود وبندر عبد الحميد ونزار بريك هنيدي واصف عبد الله. ولم يتم مرور هذه القصيدة الى مكانها الثالث المشار اليه، نسقاً او تعاقباً، مع النمطين الاخرين دونما جدل أو إشكال أو مماحكات بين النقاد والمبدعين، إذ دارت نقاشات حادة وكثيرة حول ملابسات نصوصها من حيث ثلاثة بنود كبرى هي: قلق المصطلح وإشكاله، تأصيل القصيدة وتغريبها، سماتها المقاربة للشعر أو المفارقة له.

واعتمدت الورقة التي قدّمها الدكتور عالي سرحان القرشي « السعودية » بعنوان « الحكاية والتأويل ــ تجربة في قراءة النص الشعري الحديث » على فرضية مؤداها ان الانسان كائن حكائي،

وان عملية التلقي تمتد الحكاية في استقبالها للآخر الذي يعتمد عليها في إبداعه . وتكاد الحكاية أن تكون مبثوثة وباثة في جميع ما يربط الانسان بعالمه ابتداء من مكانه ، واسمه ، وتاريخه ــ وانتهاء بفنون إبداعه ــ ولعل الشعر أكثر وجوه المناشط الانسانية استثماراً للحكاية وطيأ لها ، واستنفاراً لرموزها ودلالاتها ، واعتماداً على الحكاية المحايثة لقراءة النص الشعري التي تنشأ لدى المتلقي . حيث ان النص الشعري بيت الشاعر ، عالمه الذي تتحرك فيه علاقاته بوجوده التاريخي وبمطامحه ، لذلك تجده ينشيء هذا العالم مستثيراً فيه حكايتين ، حكايته التي أعادت صياغة علاقاته بعالمه ، وحكاية العالم الذي أنشأه وأرسلها للمتلقي ، واستثار بها ما لديه من حكايات دفينة تستقبل الاطراد الجديد لعالم الشاعر ، الذي يبتديء من إعادة نسق عالم الآخرين مع عالمه بذلك الفعل الذي يحمّل اللغة مدلولات جديدة ، لكي تنهض بحكاياته المتجددة ، فكان فعله الانشائي هذا تأويلاً جديداً لهيئة العالم ، وهيئة ابيتقباله لدى الآخر ، مما يجعل هذا الفعل إنشاء لوجود جديد لحكاية مغايرة في ذهنية المتلقي . وتعالج الورقة منطلقاتها النظرية في تطبيقات قرائية من نصوص من التجربة الشعرية السورية لشعراء أمثال : أدونيس ، نزار قباني ، ممدوح عدوان ، ممدوح السكان .

وفي بحثه الموسوم « تقنية القناع في الشعر العربي الحديث ــ قناع المتنبي نموذجاً » يقارب الدكتور عبد الله أبو هيف من جامعة تشرين ( سورية ) مؤثرات المثاقفة الحضارية ، ويعتقد انها بلغت حداً بعيداً في تحديث الشاعر العربي الحديث لتقانات الشعرية ، حتى تمكنت شهوة التعبير الدرامي أو الملحمي من الاشتغال الشعري برمته خروجاً على الغنائية والذاتية ، واتضح طموح الشاعر العربي الحديث في الارتقاء بالقصيدة على رؤية كونية أو وجودية أو تاريخية للعالم .

وبرزت التقانات الدرامية بالدرجة الأولى ولا سيّما تقنية بلوازمها المتعددة من السيرية الى السرد الى النجوى ( المونولوج الدرامي ) الى الحوار ( الديالوج ) الى التناص . واتجه الباحث في بحثه الى تجلية مفهوم القناع وما يقاربه في الأدب والشعر ، وظهور تقنية القناع وتطورها واستخداماتها في الشعر العربي الحديث . واستخدام قناع المتنبي على وجه الخصوص ، ثم جرى تحليله لدى أدونيس وكمال أبو ديب .

وتناول الدكتور عبد النبي اصطيف من جامعة دمشق ( سورية ) في بحثه الموسوم « حديث الروح في ديوان شوقي بغدادي ــ شيء يخصّ الروح ــ » تجربة بغدادي في هذا الديوان عبر مسعاه المشروع في إدراك الروح ، على الرغم من انه ــ كما يقول ــ لا يدري شيئاً عن روحه . ولكن ثمة أملاً ــ فيما يبدو ــ كان يراوده في السنوات الأخيرة ، في ان الوصول الى شيء يخصّها بات امراً ممكناً ، ولا سيّما أن الرؤية ــ كما يصرّح لمحدثه مؤخراً ــ صارت لديه أوسع ، ومتعة البحث والاكتشاف غدت أشمل وأعمق ، يتوقف البحث عند دعوى شوقي بغدادي ــ التي قد تبدو جدّ كبيرة في نظر البعض ــ ويرافق مسعاه في البحث عن الحقيقة ، ومقتربة في الكشف عما يخصّ روحه ، لان الروح في نظره بمفهومها المجازي على الأقل هي أصل كلّ الحقائق .

أما الدكتور علي الشرع من جامعة اليرموك ( الأردن ) فقد قارب قصيدة أدونيس « مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف » ببحثه الموسوم « إشكالية قراءة قصيدة أدونيس الطويلة ــ نموذج تطبيقي : مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف » ، واصفاً إيّاها بانها ليس عملاً سهلاً ، فالكثير من الغموض يكتنفها . لكانت غامضة لمتلقيها عندما ألقاها أدونيس سنة ١٩٧٠ ، وظلّت كذلك بالنسبة لدارسي الشعر العربي المعاصر ونقاده ، وأعتقد انها لم تزل كذلك بعد مضي أكثر من ثلث قرن على تأليفها . ويقول الشرع في هذا الصدد ، عندما قرأتها للمرة الأولى وكان ذلك سنة ١٩٨٠ ، أدركت أنني إزاء نصّ شعري معقّد ، يجد المتلقي نفسه في التعامل معه بإزاء اختبار لملكته الأدبية ولعادته في قراءة الشعر وفهمه وتفسيره ، ويتعزّز لدي هذا الانطباع كلّما تدارست القصيدة مع طلبتي في الدراسات العليا ، الأمر الذي يدفعني دائماً لا أن اكتفي بتفسير النص وإنما الى تفسير سبب هذا التمنّع الذي يبديه النص إزاء التلقي والمتلقين .

وسمت دراسة الدكتور عمر عيلان من جامعة منتوري ( الجزائر ) الموسومة « تشاكل المعنى ــ قراءة سيميائية في ديوان : حاضر ــ الآن ــ دائماً ــ للشاعر بديع صقور » للبحث في تحديد المستوى الاجرائي الذي تتيحه آليّة التحليل السيميائي المستندة الى مفهوم « التشاكل » الذي يعدّه غريماس مجموعة متراكمة من المقولات المعنوية التي تجعل قراءة متشاكلة للحكاية ، كما نتجت عن قراءات جزئية بعد حلّ إبهامها ، ومن هنا يغدو التشاكل خاصاً بالمستوى الدلالي . كما يفيد التحليل الاجرائي الذي وضعه فرانسوا راستييه في كتابه محاولات في سيمياء الخطاب أو كتابه الدلالية التأويلية . وديوان الشاعر بديع صقور يتيح مجالاً خصباً للتطبيقات المرتكزة على مفهوم التشاكل ، ويفسح المجال أمام الحضور المتمدد لحقول دلالية زمانية ومكانية ، تمحور المعنى عبر خلافية الطرح الدلالي سواء بتوظيف العناصر الطبيعية « الحسيّة » أو من خلال التأملات والمواقف والتجارب الانسانية ، وهذه المنطلقات تواترت في تجربة الكاتب الممتدة منذ ١٩٧٧ ( حسب نصوص الديوان ) ، وخلقت برأيي بنيات متقابلة وأخرى متشابهة غذت التشاكل التركيبي والايقاعي الصوتي واللوني وأسست لصور تشاكل المعنى .

وقدّم الدكتور غسان غنيم من جامعة دمشق ( سورية ) بحثه الموسوم « محمد الماغوط وقصيدة النثر » ، أكد فيه ان قصيدة النثر تحمل من السمات الدلالية أكثر مما تحمل من السمات الصوتية ، وهي سمات تعدّ من أخص خصائص شعرية النص ، من مثل التصوير والتخييل والرؤيا والتوتر واللغة التي تقوم على الانزياح ، والتوهج والطزاجة ، وامتلاك النص لمثل هذه السمات يجعل انتسابه للشعر مشروعاً ، مما لا يستدعي إثبات مشروعية قصيدة النثر ومشروعية المصطلح الذي بات راسخاً . وتشكل تجربة الشاعر محمد الماغوط تجربة شخصية يقدّمها من خلال مجموعة من الحدوس التي

يفجرها رؤى وصوراً وبروقاً ، دون أن يلقي بالًا للأيديولوجيا والفلسفة إلّا من حيث انعكاسها في نفسه ضمن اللحظة التاريخية والحضارية التي يحملها راكضاً وراء محاولة القبض على العالم والوطن ، من دون أية أيديولوجية فكرية ، وخارج كل نظام أو نسق كتابي أدبي مألوف .

ومن هنا جاءت قصائده عفوية لا تكبحها المقاومات الواعية ، بل أشبه بهذيانات تقترب من الاحلام ، حيث يتدفق اللاوعي الذي تتخلله بعض الصحوات ، فقد اعتاد الماغوط أن يترك نفسه على سجيتها ، فيثبت كلّ ما يخطر على باله من تداعيات دون تجميل أو زيادة أو نقصان ، مطلقاً العنان للخيال ، فيأتي نصه متمرداً على الاشكال الفنية المألوفة في الشعر والقصيدة . إنه رائد حقيقي لقصيدة النثر وواحد من الشعراء الذين أعطوا هذه القصيدة مشروعيتها وحضورها ومكانتها على خارطة الشعر العربي متحدياً قوانين العروض والتفعيلات الرتيبة .

وفي بحثها الموسوم « جماليات التشكيل اللغوي في شعر عزيزة هارون » تحدثت الدكتورة فاتن خليل محجازي عن التشكيل بوصفه أهم ثلاثة عناصر تكوّن العمل الفني ، لان به صياغة المادة بما يناسب الوظيفة التعبيرية ، لذلك كان اختيار الباحثة لجماليات التشكيل بحثاً عن إمكانات الأساليب اللغوية . إنّ لغة الشعر تكسر رتابة اللغة المألوفة وليس المقصود بهذا الكسر كسر النظام الصرفي أو النحوي ، لانّ قمة الابداع تتمثل في كونه داخل النظام نفسه ، وان تجاوز ذلك يبرز جهلًا لغوياً وعدم القدرة على استخدام الاداة اللغوية وتوظيفها . وقد استطاعت الشاعرة عزيزة هارون بما تملك من طاقة إبداعية أن تتحرك داخل النظام اللغوي بحرية وطلاقة تبين فهمها وتمكنها من الادوات الشعرية ، وهي تعبّر عن فكرها وشعورها بلغة مكثفة مشعّة لا تفقد تأثيرها عبر الزمن على الرغم من شيوع لغة جديدة حديثة .

وتناول البحث جوانب لغوية مختلفة المستويات تبين التناغم والانسجام وتوضح أسبابه لتكشف ما يمكن كشفه مستعيداً بالتقانة الحاسوبية في دراسته للجانب الصوتي فهو الجانب الذي يمكن أن يضبط بدقة . وتم عمل برنامج محلل صوتي لاجراء حساب للمقاطع الصوتية يبين أنواع المقاطع المستخدمة وعددها ، وحساب للسمات الصوتية التالية : الجهر ، والهمس ، والانفجار ، والاحتكاك ، والذلاقة ، والانفية ، وحساب للصوائت الموجودة في نصّ ما تمهيداً لدراسة العلاقة بينها وبين الجوانب اللغوية الاخرى وبيان أسباب تفضيلها للنص الشعري ، كما يقوم البرنامج باحصاء مفردات النص وتعيين سياقاتها ، ومن ثمّ يمكن للباحث أن يتوقف أمام الكلمات المفاتيح لدراسة فعاليتها في النص .

وانطلقت الدكتورة لطفية إبراهيم برهم في بحثها الموسوم « الشعر السوري الحديث في الخطاب النقدي البنيوي » من المقولات النقدية التي تردد تبعية النقد العربي المعاصر للنقد الادبي ، وتساءلت عن إمكانية أن تجسّد هذه المقولات واقعاً حقيقياً ، الا تظلم هذه المقولات محاولات جادة تسعى جاهدة لبلورة منهج نقدي بنيوي عربي حديث ، تمتد جذوره ــ كما يرى ناقدنا « كما ابو ديب » ــ إلى تصوّر « عبد القاهر الجرجاني » للصورة بوصفها ( عنصراً حيوياً من عناصر التكوين النفسي للتجربة الشعرية وتبلورها اللغوي في بنية معقدة متشابكة لها نموّها الداخلي الفرد ، وتفاعلاتها الفنية ) . تبحث هذه الدراسة في محاولة الناقد « كمال أبو ديب » تطوير منهج بنيوي في تحليل الشعر ، ومتابعة عدد من المنطلقات الأساسيّة لصياغة نظرية بنيوية عربية حديثة ، مركزة على تحليل الناقد مجموعة من نصوص الشعر السوري الحديث ، التي لا يمكن فصلها عن سياقها العام في الخطاب النقدي البنيوي . إنّ محاولة « كمال أبو ديب » في بلورة نظرية بنيوية عربية حديثة مشروع لم يكتمل بعد ، محاولة موفّقة تجاوزت كون النص عالماً قائماً بذاته ، أي نصّاً مغلقاً ، لتربط بين الاكتناه وهدف الوصول الى الرؤيا التي اصبحت غاية عند هذا الناقد ، فابعدته قليلًا عن النص الادبي ، الامر الذي يدفعنا الى إيجاد حلّ يتمثل بمحاولة بلورة النظرية البنيوية العربية الحديثة الى اتجاه آخر هو الاتجاه الدلالي ، الذي يتيح للناقد أن يتأثر بهذه المدرسة أو تلك ، لكن في إطار حدوده الخاصّة ، التي تبدأ من الدلالة الادبية للنص ، ولا تفارقها إلّا للدلالة الاجتماعية الاوسع ، شريطة أن تعود مرة أخرى الى الدلالة الادبية للنص الادبي .

وبحثت ليلى المفرقوني من جامعة تشرين ( سورية ) في دراستها الموسومة « شعرية قصيدة النثر عند الماغوط » في السمات والخصائص التي تجعل من قصيدة النثر جنساً أدبياً له شعريته الخاصّة التي تقربه من الشعر والنثر دون أن يتطابق مع أيّ منهما بشكل كامل . وفي الجانب النظري تعرضت الباحثة الى معظم نظريات الشعرية من الشكلانيين الروس حتى كمال أبو ديب ، أما في الجانب التطبيقي فقد خصّصت دراستها لشعرية قصيدة النثر من خلال الاعمال الكاملة للشاعر محمد الماغوط ــ أهم روّاد قصيدة النثر في الوطن العربي ــ اعتماداً على المنهج البنيوي التكويني الذي يحاول تحليل البنية الداخلية للنص رابطاً إيّاه بالسياقين التاريخي والاجتماعي . وخلص البحث إلى ان اهم السمات الشعرية في قصيدة النثر على صعيد اللغة هي : التكثيف والتوتر ، فهما عنصران أساسيان في بناء قصيدة النثر لا يمكن أن تقوم دونهما ، لانهما يحققان التوازن الذي يخلخله غياب الوزن . فالتكثيف يحقق الشعرية بما يقتضيه من إيجاز يتيح بدوره تضييق العبارة واتساع الدلالة .

وفي بحثه الموسوم « تيارات الشعر في سورية بين الحربين » يتناول الدكتور محمد حسن عبد المحسن من جامعة حلب ( سورية ) التيارات الشعرية التي توزعت شعراء سورية ما بين الحربين العالميتين ، ويتخذ البحث شعر هؤلاء منطلقاً له ، ويجعل الشعر شاهداً على عصره ومعبراً عن القضايا الشائعة آنذاك ، لذا كثرت فيه الشواهد الشعرية التي طوى معظمها النسيان ، ولا يضرّ هذا الشعر انه قد غلب عليه التقليد والخطاب التقريري المباشر الواضح ، يتوسل البحث بمنهج وصفي تاريخي مبسّط قد لا يتعمق في وصف النصوص الشعرية وتحليلها لكنه يناسب الموضوع المقترح ، ويظهر بوضوح مقنع ان تجارب معظم الشعراء العرب المعاصرين في الوطن العربي عامة ، وفي سورية خاصّة إنما كان

روادها وحمل تجديد الشعر العربي في ما بعد ذلك نفر من شعراء سورية الذين عاشوا في هذه الحقبة التي تعدّ بحق من أعقد المراحل وأكثرها تشابكاً . وتمخض البحث عن تأشير التيارات الشعرية الثلاثة التي تجاذبت أولئك الشعراء وهي التيار القديم والتيار الجديد والتيار المعتدل .

وعالج الدكتور محمد توفيق أبو علي من الجامعة اللبنانية ( لبنان ) في بحثه « إشكاليات الحداثة في الشعر العربي بين التراث والمعاصرة » إشكاليات شتى ولّدتها ظاهرة الحداثة في الشعر العربي ، وهي إشكاليات الترجّح في ظاهرة الحداثة بين الرؤيا والارتجال ، وإشكالية تباين الظروف الحضارية ، وإشكالية القارىء ، وإشكالية الناقد ، وإشكالية وسيلة الاعلام والنشر ، وإشكالية المبدع .

وقدّم الدكتور محمد خرماش من جامعة سيدي محمد بن عبد الله ( المغرب ) بحثاً بعنوان « سيكولوجية النص الشعري عند نزار قباني » ، قال فيه ان النقد النفسي يمثل مرحلة متأخرة ومتطورة في البحث عن الحقائق النفسية في النص الادبي الذي يركز عليه ، وقد نادى مفهوم التحليل النفسي النصّي بضرورة تجاوز التطبيقات الفرويدية الى محاولة الكشف عن التمثلات الاستيهامية بين الكاتب والقارىء من أجل الوقوف على قراءة التجربة السيكولوجية في النص المقروء . وأشعار نزار قباني من القوة الاستيهامية والقدرة التنظيمية للحقائق اللاشعورية بحيث تملك على القارىء نفسه وتجعله ينخرط في عوالمها السرية والسحرية . إنّ القراءة التحليلية النصيّة تعتمد على فك تشفيرات الصور الشعرية والتقاط ذبذبات القوة التلفظية التي تخترق النص فتسمح باقامة تأويلات موجهة في عملية بناء جديدة ، وبذلك ينتقل الناقد النفسي من حالة « السرير » الذي كان يقرأ فيه الى حالة « الكرسي » الذي يعيد فيه تشكيل قراءته . ومن ثم يمكن القول بين محاول التعاطي مع التجربة السيكولوجية في اشعار نزار قباني لا تدخل في نطاق البحث عن دلالات معينة ، وإنما تدخل في نطاق ما يسميه « شارل بودوان » بعملية التملي التي تحرك الفعل النفسي في القراءة وتحقق اللقاء الضمني بين القارىء والكاتب ، ومن الممكن أن تؤدي الى نوع من اكتشاف الذات الفاعلة المرتبطة ببعض الاكراهات العميقة الناشئة عن جدلية الفعل وارادة الفعل ، وعن عمل التعاضد بين حياة الشاعر وإبداعه أو بين رؤيته ورؤياه .

وأشار الدكتور محمد صابر عبيد في بحثه « شعرية الماغوط وعروبة قصيدة النثر بين خصوصية النوع وإشكالية الانتماء » الى ما أثاره شعر الشاعر السوري الكبير محمد الماغوط منذ انطلاقته الاولى مطلع الخمسينيات حين قدمته مجلة شعر اللبنانية في ندوتها الخميسية الاسبوعية من جدل وحوار عبر أرضية من الدهشة والاعجاب . مؤكداً أن من أبرز خصوصيات شعرية النصّ الماغوطي بمستوى المفارقة الشعرية الى مرحلة غاية في الادهاش ، ويتلازم مستوى المفارقة ويتعاضد ويشتبك مع مستوى المفاجأة الشعرية وهي تقدم لغة مشحونة متحفزة خالصة من الزوائد ، ومشدودة الى آفاقها الدلالية ، فضلاً عن انها تنطوي في أعماقها على جوهر سيميائي تتأكد علاماته في الصور الشعرية المليئة بروح من السخرية المتعالية على موضوعها والمنتصرة له في آن معاً . إنّ شعرية الماغوط بخصائصها النوعية المتميزة ترسم لقصيدة النثر شكلاً عربياً خالصاً وصوتاً عربياً نقياً ــ حتى وإن تداخلت أحياناً وتصالحت مع نصوص قصيدة النثر لزملائه ومجايليه ممن رفعوا لواءها ونظّروا لها ــ ، فالماغوط نسيج وحده ، وقصيدته غزيرة وتكاد توهم بقدر كبير من العفوية ببساطة لغتها وعمقها في آن واحد .

أما الدكتور وليد مشوّح رئيس تحرير مجلة الموقف الأدبي ( سورية ) في بحثه الموسوم « التشكيلات الحيوية في معمار القصيدة العربية الحديثة ــ الشعر السوري أنموذجاً ــ » ، فقد ذهب الى توصيف مصطلح التشكيل مؤكداً ان الشعر العربي الحديث يقوم على التشكيل في البنية والدلالة والايقاع ، وهذا التشكيل يعني المعمار الفني للقصيدة الجديدة . وللتشكيل وجهان : وجه خارجي : وهو يعني ببساطة بناء القصيدة بناء متلاحم الاجزاء ، وتداخل المقاطع إذ لا ينبو جزء من أجزاء القصيدة عن البناء الكلّي . ووجه داخلي يعني التأثيث النهائي لبنية النص ، وهذا بدوره يقوم على عناصر متنوعة أبرزها : عنصر الصورة ، عنصر المتخيل ، عنصر الموسيقا ، عنصر الدلالات المرموزة ، عنصر الافق المعنوي المفتوح على الابعاد المشهدية للصورة المحسوسة ، ناهيك عن عناصر أخرى أكثر دقة وتداخلاً . أما جماليات القصيدة فتقوم على تشكيلاتها الداخلية التي تقوم بدورها على أربع صور ظاهرة وباطنة : الصورة المسطّحة أو العريضة ، والصورة الممتدة أو الطويلة ، والصورة المزدوجة أو ثنائية التركيب ( المعنوي والاحساسي ) ، والصورة المركبة المفتوحة .

وتناولت مداخلة الدكتور يوسف الأطرش من جامعة فرحات عباس ( الجزائر ) الموسومة « مكونات خطاب الحداثة في الشعر العربي المعاصر » بحثاً في مفهوم الحداثة من حيث كونها إشكالية حضارية وموقفاً وحركة دائمة ، وبوصفها رفضاً وقبولاً ، وتأصيلاً ومعاصرة . وتناقش هذا المفهوم في ضوء علاقته بحركتي الاحياء والنهضة ، لان الحداثة في الفكر العربي هي نتيجة لهاتين الحركتين ، غير ان اهتمامنا ينصب حول مناقشة حداثة الشعر الذي حقق عملياً قفزة نوعية في القالب والمضمون ، حيث حاول الشعراء الحداثيون أن يكيّفوا أساليب وقوالب الشعر العربي في ضوء المستجدات العالمية ، كما هو الشأن بالنسبة لمختلف الحركات الفكرية والسياسية التي شهدها العالم العربي في هذا العصر .

إنّ مناقشتنا لمكونات خطاب الحداثة تنحصر في التجربة الشعرية المعاصرة ، كما عند أدونيس مثلاً ، الذي حقق عملياً في شعره تغييراً عميقاً في طبيعة الشعر ومضمونه ، ومن ثم يمكن أن نقول بأن الشعر العربي المعاصر يعبّر عن وعي العصر وعن إشكالياته المختلفة ، وعن العلاقات الداخلية والخارجية للأمة ، وعن وعي الفرد لذاته ، مما جعل هذا الشعر خطاباً ضدّ كل أشكال القمع والاضطهاد ، ممّا يعني بأن حداثة الشعر بهذا المفهوم هي شكل من أشكال الايديولوجيا المضادة للهيمنة والتسلّط . وعلى هذا الاساس فانّ حداثة الشعر يجب ان تناقش على

مستوى شكل هذا الشعر وعلى مستوى مضمونه ، لان الشكل الجديد ليس بالضرورة تعبيراً عن المضمون الجديد والعكس صحيح ، فالقالب القديم يمكن أن يعبّر عن رؤية جديدة ، كما ان القالب الجديد يمكن أن يعبّر عن المضمون القديم .

واختتم المؤتمر أعماله ببيان ختامي ومجموعة من التوصيات كلّف بقراءتها والاسهام في صياغتها الدكتور محمد صابر عبيد ( العراق ) ، وطالب البيان بانسحاب القوات الاسرائيلية من الاراضي الفلسطينية ورفع الحصار عن الشعب الفلسطيني ، كما طالب برفع الحصار عن الشعب العراقي ، وتضمنت التوصيات توسيعاً وتعميقاً لاعمال المؤتمر فضلًا عن إقامته سنوياً .

لا شك في ان النجاح الكبير الذي حققه المؤتمر بعد ان اضاف الى جلساته النقدية جلسات شعرية حفلت بنجوم الشعر في سورية أمثال ممدوح عدوان وفايز خضور وشوقي بغدادي وعبد القادر الحصني وغسّان حنا وعيسى درويش وعبد الكريم الناعم ومناة الخير وحسين حموي ومفيد خنسة ، قدّم بعضهم شهادات عن تجاربهم الشعرية وقدّم البعض الاخر نماذج من قصائدهم . أضافت الى المؤتمر حيوية وحسّاسية عالية تحوّل فيها الى تظاهرة أدبية وكرنفال فرح . نقول لا شك ان هذا النجاح كانت تقف وراءه أسماء لا نعتقد انها يمكن ان تُنسى بسهولة مثل الاستاذ الدكتور أحمد العيسى عميد الكلية والدكتورة فاتن محجازي رئيسة اللجنة المنظمة والدكتورة لطفية برهم. لقد كانوا بحق نجوم هذا المؤتمر وعلامة مهمة من علامات نجاحه .

# اشارات

## تشكيل

### مخلد المختار:

# " الفن للانسانية " شعارنا الدائم



للفترة من ٢٩/ ٤/ ٢٠٠٢ ولغاية ٧/ ٥/ ٢٠٠٢ ، اقيم مهرجان بغداد العالمي الثالث للفن التشكيلي . وقد كان المهرجان تظاهرة فنية كبيرة شارك فيها من العراق تسعة وتسعون فناناً وفنانة في الرسم واربعة وخمسون في النحت واربعة وعشرون في السيراميك . اما من العرب والاجانب فقد شارك اثنان وسبعون فناناً وفنانة .

وبلغ عدد الجوائز الممنوحة ثلاثين جائزة اقرّت منحها لجنة تحكيم تشكلت من تسعة فنانين بارزين . وبهدف القاء مزيد من الضوء على المهرجان ، التقت « الاقلام » الفنان الاستاذ مخلد المختار مدير عام دائرة الفنون التشكيلية في وزارة الثقافة ورئيس اللجنة التحضيرية للمهرجان ، وكان هذا الحوار معه .

- كنت في مقدمة الذين عملوا على التحضير لهذا المهرجان واعداده ليظهر بالصورة التي تليق بمهرجان عالمي .

فما هو الاهم في هذا المهرجان في رأيك ؟

● وسط المجابهة السياسية والفكرية .. ما بين الهجمة الامريكية والصهيونية ضد عراقنا وفلسطين واستهداف رجال وقادة امتنا العربية .. وسنوات الحصار الظالم .. انتفض الفنان التشكيلي العراقي والعربي والعالمي في هذا المهرجان ـ الذي غيبه الحصار اربعة عشر عاماً ـ

والمهم ـ ان اعادة واحياء المهرجان هي الخطوة الاولى للاعلان عن ديمومة الابداع العراقي واستمراريته ـ والاهم هو استجابة كبار الفنانين من الاخوة العرب والاجانب لمنح القوة التي نتجت عن توحيد الموقف الانساني تجاه العدوان اللاانساني على العراق وشعب فلسطين ـ وارتفع وتطور ادراك ووعي الفنان التشكيلي العراقي بشكل خاص والعربي والاجنبي بشكل عام ـ هذا ما لمسناه وتمت مشاهدته عبر كافة المعروضات في الرسم والنحت والخزف والكرافيك ـ واصبحت حالة المهرجان اكثر تحضراً مما يحدث في العالم ـ

- وما هي الرسالة التي يحملها المهرجان ؟

● شعار المهرجان هو « الفن للانسانية » ويعني التقدم والنمو الحضاري في مجال الفن والثقافة والعلوم وقد تم وضع هذا الشعار منذ المهرجان الاول عام ١٩٨٦ وقد اصبح تقليداً حضارياً ثابتاً لرسالة المهرجان والفن التشكيلي العراقي . انّ امريكا والصهيونية وحلفاءهم عملوا على الوصول الى وضع الفوضى الدولية الحالية . باخطر الوسائل وبشكل لا حد له مما كانت عليه في السابق ـ بحيث وضعت امريكا اساليب كالعولمة ومفاهيم سمحت بها لنفسها ان تمارس الطغيان وقوتها في كل مكان وتحارب على جبهات مختلفة وتجعل من ثقافة العالم الانسانية في حكم المستحيل ـ ولكن رسالتنا الانسانية عبر هذا المهرجان وضعتنا في موقع المتمكن من تحطيم جبهتهم تجاه الابداع العراقي المتمسك بالمبادىء ..

- وكيف تضافرت الجهود لانجاح المهرجان عربياً وعالمياً .. او بمعنى اخر لحضور الفنانين من الدول المشاركة في ظروف دولية كهذه ؟

● عندما اردنا اعادة المهرجان ، كانت الخطوة الاولى .. تتمثل في اعادة ترتيب وضعنا الداخلي ، والارتقاء بموقفنا الموحد كفنانين عراقيين والعمل بيد واحدة ... وتفكير مبدع ـ وبشكل ديموقراطي .. والاعتماد على الامكانيات المتوفرة لدينا .. اضافة الى الخبرة والعلاقات الوطيدة مع الاخوة الفنانين العرب وكذلك الاجانب .. وتحمل الثقل الاكبر رئيس واعضاء اللجنة الوطنية للفن التشكيلي العراقي ، التي ترتبط بالرابطة الدولية للفن التشكيلي ـ الاياب ـ اليونوسكو ـ لم يكن هناك اي تردد في العمل .. بل كان هناك تنشيط وتفعيل دائم ومستمر .. ومتابعة جادة من قبل السيد وزير الثقافة والسادة رئيس واعضاء اللجنة التحضيرية للمهرجان ...

واصبحت الاتصالات بالفنانين متفقاً عليها كاشخاص او جمعيات واتحادات وروابط ولجان عالمية تشكيلية ـ وحتى الاتصال بالفنانين التشكيليين العراقيين المغتربين .. وكان ميزان المشاركة والحضور الى

المهرجان قوياً في الاتجاه ـ الذي عزز ثقتنا بالاستمرار ـ والذي حدث هو خير من لا شيء ـ وتم تحقيق الهدف الذي غير من السكون ، وقاد الى التحرك في اتجاه التفاؤل وتطوير معالم ومفاهيم المهرجانات القائمة ... وكسب مواقف ابداعية تقع ضمن مؤهلات المشاركين من الفنانين ـ

ـ وهل استطعتم ان تحققوا ماكنتم قد خططتم له ؟

● نعم استطعنا ... والدليل على هذا ـ هو نجاح المهرجان ـ من خلال ارسال الدعوات التي تحتوي على مضمون التضامن الانساني مع الروح المبدعة الحضارية المتواجدة في العراق ـ كاعضاء في الجنس البشري ـ الذي اصبح وجودنا مهم جداً من اجل ايقاف العدوان وتحطيم الة الحصار الظالم على العراق وشعبه ـ

ان كل فنان مبدع اينما كان ـ شعر ويشعر وبوعي سياسي وفكري بالمشاكل اللاانسانية التي تقترفها امريكا والصهيوينة بحق الشعوب الامنة المسالمة لقد عبر الفنانون عن انفسهم ودورهم في هـنـا المهرجان ، عندما وجدوا ان الخطر سيلحق بهم ... ويلحق بحضارة الانسان ... فلابد ان يكون هناك املٌ يشع ـ ليجذبهم الى اعلان وحدة المـوقف ـ الجديـد ـ مـا هي الخطوات التي نتخذها لتعزيـز حضارتنا المعاصرة ... تكون نتائج هذه الخطوات ذات نفع عام ... من اجل الانسانية ... والعزم على الاستمـرار في احيـاء هـذه المهرجانات واللقاءات التشكيلية العربية منها والعالمية ـ واستطعنا في المهرجان وبـاللقاءات مع التشكيلين الاخوة العرب مناقشة تنشيط وتفعيل اتحاد التشكيلين العرب ـ الذي غيب عن الانشطة لفترة تجاوزت الاربعة عشر عاماً ...

الفنانون المشاركون البارزين في المهرجان ... كثيرون والحمد لله ومن البارزين من الاخوة العرب ... تشرفنا بحضور الفنانين السوريين ... الفنان الرائد ممدوح تشلان يرافقه الفنان الرائد فيصـل عجمي ـ وغازي الخالدي ـ ومحمد غنوم ومجيه جمول وآخرون ـ

ومن البحرين عز الدين عمر والعريفي ـ والاردن ـ رفيق اللحام ومن لبنان عبد الجليل عمرو ـ والدكتور رؤوف الرفاعي وعدنان المصري وبسام كيرللس ... رئيس رابطـة التشكيلين اللبنـانين ـ وبرفقتهم ثلاثة عشر فناناً وفنانةً ـ ومن مصر العربية عز الدين نجيب والدكتور علي السويس وبرفقتهم عشرة فنانين ومن دولة قطر حضر الفنان عيسى الغانم وحسن الملا ... ومن الجزائر حضر سحر جهاد ـ ومن المانيا حضر توماس كاهل والفنانة لورا بيرت وانجي كلين وثلاثة نقاد ... ومن بلغاريا حضرت سالسينا بالبفاجدين ومن ايطاليا حضر كاميلادي مارتينو وبرفقته احدى عشرة فنانة وفناناً تشكيلياً .

ومن الباكستان حضر الفنان ميهميرا فروز ومن ماليزيا شارك الفنان اوانك داميت احمد ـ ومن يوغسلافيا حضر لينا جينا لوتيج ـ ومن كندا حضر الفنان ديريك هوستن ـ ومن سويسرا حضرت الفنـانة اليـان باتـرسـون ومن بنغلاديش حضرت افتخار اوين احمد والفنان احمد ناصر ـ ومن الصين حضر الفنان وينغ كاوورنغ والفنان تشوجوا ومن رومانيا حضر الفنان ايرديل ستويسيكو وكريستيان تاديا ويوجين فالسيلي .. ومن فرنسا شارك برنارد فيريير والفنان فيليب غيون وفردريـك خوجـه وكوليت كوين ـ

ـ ما ابرز اللـوحـات العـراقيـة والعربية والعالمية التي يضمها المهرجان ؟

كثيرة هي الاعمال المتميزة ـ واكثرها تميزاً هي الاعمال العراقية والعربية ـ لانهـا تحمل طـابعـاً حضارياً وموروثاً تاريخياً ... اضافة الى الجـانب التقني والفكري والمعـاصـرة ... امـا المشـاركـة الاجنبية فهي الاخرى متميزة لكنها متفاوتة بين فنان وفنان وعمل وعمل ـ

لان المشاركة ليست بالامر اليسير عليهم ـ ويقدر ما استطاع الفنان الاجنبي ان يحمله من عمل يتناسب وصعوبة الرحلة الطويلة من بلده والى بغداد ... بسبب الحصار الظالم اللاانساني ... نحن نعتبر مشاركة الفنان الاجنبي متميزة جداً علينا ... لانه تحمّل اعباء ومسؤولية ـ لتحقيق هذه المشاركة ... وبعض من الفنانين قدموا اعمالهم هـدية لمتحف مركز صدام للفنون ... وهذا حدث تاريخي مهم ...

ـ ما اكبر الوفود التي شكلت حضوراً في المهرجان ؟

● من الوفود العربية كانت لبنان في طليعة المشاركين بست عشرة فنانة وفناناً ومن الوفود الاجنبية ايطاليا باثني عشرة فنانة وفناناً ـ

ـ وصدى مهرجان بغداد العالمي للفن التشكيلي في الخارج ... ؟

● الـذي سمـع وتفـاعـل مـع المهـرجـان ـ التحق بـالحضـور والمشاركة ... والذي لم يستطع ارسال اعماله ... والقسم الاخر اعتذر لاسباب خارجة عن ارادته .

اما الاعلام المضاد الذي شنَّ علينا ـ اقصد اعلام ضد المهرجان من قبل دول العدوان واللـوبي الصهيوني الامريكي وعملائهم فقد اثر بعض الشيء على الحضور وتلبية الدعوة ـ وعلى سبيل المثال ان الوفد الالماني عند وصوله الى بغداد ... اخبرنا ان جهات صهيونية نشرت ومن خلال الانترنيت ، ـ ان الوضع في العراق لا يشجع وستكون هناك ضربة متزامنة مع ميلاد الرئيس صدام حسين وما الى ذلك من الكلام الارهابي الخبيث الذي اعتدنا عليه نحن العراقيين منذ اعوام واعوام ـ لكن عندما شاهدت الوفود المشاركة وضع العراق ومجد شعب العراق ـ قالـوا ـ سننقل الحقيقة ـ وسنعمل على تشجيع كل فنان ومبدع ومثقف ان يزور العراق الحر ـ العريق بحضارته ـ وكرمه ـ وشجاعته ـ واتفقت الوفود على اصدار بيان خطابي يوجه الى مجلس الامن ـ للـوقـوف مـع الانتفاضة الشعبية على ارض فلسطين و المطالبة برفع الحصار الظالم على العراق ...

ان الذي حدث ـ سيتسع بعد عودة الفنانين الى بلادهم وسيكتبون ويتحدثون بحقائق ثابتة ودامغة ... تكسر شوكة العملاء والصهاينة والامبريالية الامريكية والبريطانية وحلفائهم ...

ـ مَنْ حضر من فناني مصر وما هي عدد اللوحات التي شاركوا بها وابرز اللوحات وموضوعاتها ؟

● من مصر العربية شارك الفنانون عز الدين نجيب وشوقي نهمي ـ نجوى محمود وباسم فاضل احمد وسامي كشك ومحمد نادي والدكتور علي السويس وحسن غنيم وجمال عبد الناصر وخلف طايع ـ اكثر من ثلاثين عملاً عرض في الجناح المصري ـ من لوحات واعمال نحت وخزف وتخطيطات ـ تعكس حضارة مصـر ... والانتفاضـة ـ والجانب الشعبي والبيئوي ... وكان جناحاً متميزاً ... بحق وشهادة النقـاد والفنانين المتخصصين ...

وعلى هامش المهرجان تم عرض فلم اللوحة المجاهده ـ لـوحة فلسطين للفنان الكبير الدكتور احمد نـوار ـ ونـال اعجـاب كـافـة المشاركين ـ واكتضت قاعة العرض بالنقاد والفنانين ...

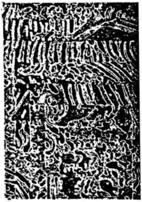
ـ ما هو عدد الاعمال التي عرضت في المهرجان ؟

● اكثر من الف وخمسمائة عمل فني تم عرضه في المهرجان ـ من رسم ونحت وخزف وكرافيـك وتخطيطات ـ اما على هـامش المهرجان فان الصالات التشكيلية المتميزة اخذت على عاتقها تقديم عروض مختلفة وتجارب شبابية في الفنـون التشكيليـة ومعـارض شخصيـة ... ومتـاحف ... هـذه القاعات قدمت اكثر من الفي عمل فنـي متميـز لفنـانيـن رواد ومعاصرين ... وبمختلف الاساليب والمواضيع والتقنيات ـ

# مهرجان بغداد التشكيل العالمي الثالث:

## الفن للانسانية.. وللحياة

محمد ثامر يوسف



لوحة للفنان الفرنسي
فيليب كيرون

كان عنوان المهرجان العالمي الثالث للفن التشكيلي الذي اقيم في بغداد ( الفن للانسانية ) عنواناً دالًا على قيمة الفن وأهميته كواحد من سبل التحديات الجمالية بمواجهة تحولات العالم الجديد والواقع المفروض بقسوة ودوغماجية على انسانية الانسان وتطلعاته وشفافية علاقاته مع الاشياء والتي باتت تتراجع كثيراً أمام سطوة القوى المتعددة وصراعاتها وتبشيرات الميديا المريبة .

افتتحت ايام المهرجان في ٢٩ مايس ٢٠٠٢ بمشاركة العراق وفنانين من مختلف الدول العربية والأجنبية وتضمنت هذه التظاهرة أعمالًا فنية في الرسم والنحت والخزف كما أقيمت على هامش المهرجان ندوات ومحاضرات ودراسات تناولت أهمية دور الفن في الحياة المعاصرة والفن ومفهوم العولمة باستعراض المنجز الفني العالمي وكذلك قراءات لتاريخية الفن العراقي القديم وتطوراته .

واذا كانت ايام المهرجان قد انعقدت بعد غياب طويل منذ العام ١٩٨٩ آخر مرة التام فيها في بغداد ( وكان في ذروة تألقه ) بسبب ظروف الحصار ومشكلاته فان انعقاد مهرجان هذا العام قد تم بالرغم من هذه الظروف وصعوباتها الجاثمة وبرغبة عميقة لمشاركة فناني العالم التطلع نحو فن يحاول اختراق الحدود الانسانية والافصاح عن توصلات حديثة لمفهوم هذا التحول الجديد وقدرات الابداع حيث تشكل هذه التجمعات الفنية السنوية والعروض الجماعية عادة وفي كل مكان وسيلة مهمة لقياس المستوى الابداعي وجس التطورات الحاصلة في تجارب الفن ومؤشرات جدته ونوعيته وقيمة التجارب المقدمة في نطاق العرض العام والواسع خصوصاً تلك التي توقظ وعياً مختلفاً ومحفزاً من خلال تعدد الرؤى والاساليب والهويات والنزعات الجمالية غير المحددة بصفة ـ الا الحرية التي يتيحها الفن ومقوماته .

### العروض العراقية وانتخاب الاعمال :

شكلت الاعمال المعروضة في الجناح العراقي القسم الاكبر من مجمل الاعمال الفنية التي احتوتها اجنحة مركز صدام للفنون الواسعة سواء في الرسم او النحت واعمال الخزف وذلك لسعة المشاركة العراقية وتعدد التجارب المقدمة من قبل عدد كبير من الفنانين ومن مختلف الاجيال والمستويات اضافة للدعوات التي تمت لفنانين عراقيين معروفين في الخارج حيث تم تشكيل لجان عليا حرصت الى حد ما لانتخاب الافضل والاكثر قيمة من الاعمال المشاركة والتجارب ذات الخصوصية الفنية الابداعية . ولا شك ان الاعتبارات الفنية التي امتازت بها الكثير من الاعمال العراقية في الرسم والتي بلغت اكثر من تسعين عملًا فنياً بمختلف القياسات والاتجاهات والاساليب والتقنيات اضافة الى اعمال النحت التي جاءت الى حد بعيد ملائمة الى تطلعات الكثيرين من فنانين ونقاد ومطلعين على مسار التجربة العراقية الاخيرة والاسماء الفنية التي فرضت حضورها في المشهد التشكيلي العراقي طيلة السنوات الماضية على صعيد الفعل وثبات الفهم التواصلي وكثافة ونوعية المنجز الفني المتأسس خصوصاً وان المهرجان حظي بمشاركة الكثير من فناني العراق الكبار من اجيال ما بعد الرواد والوسط وجيل الشباب وكذلك مشاركة فنانين عراقيين معروفين في الخارج ( كسعاد العطار رهاشم الطويل وسلمان عباس ) وغيرهم .

### القيمة الفنية والبعد الرؤيوي في تجارب الفن العراقي :

العدد الكبير للاعمال العراقية الفنية شكلت هنا في مجملها خطاباً نوعياً توصيلياً ( باستثناء القليل منها ) عن مستوى الظواهر الجمالية المتحققة والوعي المثقف وحساسيته لدى الفنان والتي يؤسس من خلالها تصور مستقبلي للنسيج التشكيلي العام في العراق وتطوراته المهمة ليس على مستوى النظر العام فقط ولكن على صعيد البنية والفهم العميق لدلالاته واهمية صيرورته .

استمعت بجدية لاكثر من رأي لفنان من المشاركين عن خصوصية التجربة العراقية واهمية انجازاتها وتأثيراته ـ الفنان التشكيلي البحريني عز الدين عمر الدارس في بغداد والمتخرج من كلية الفنون الجميلة منذ عام ١٩٧٢ تحدث بتقدير عن الاهمية التي تتيحها التجربة العراقية لفنانين كثيرين في مختلف الاقطار العربية والخليجية تحديداً لما لمنجزها من لمعان ولفكرة حداثتها من اهمية . قال

ايضاً درست على يد جيل لامع من اساتذة الفن العراقي وتعلمت بحرص اوليات الفن من الامكانيات العالية التي كان يمنحها اساتذة كبار ( كفائق حسن وشاكر آل سعيد وكاظم حيدر وغيرهم ) وقدراتهم الاكاديمية والادائية والفنية ولهذا فان ما اراه الان يأتي طبيعياً لثراء ذلك المنجز المتحقق .

الفنان الايطالي ( سيرجيو سلفاتوري ) قال : لي معرفة جيدة بالفن العراقي زرت العراق وكذلك التقيت كثيراً في روما برسامين عراقيين في مختلف الاتجاهات الاسلوبية واطلعت على اعمالهم ونتائج اشتغالاتهم واعد الفن العراقي في طليعة متقدمة حققت طفرات تحولية في مفهوم العلاقة البصرية واستيعاب تأثيراتها .

## اعمال ملفتة لفنانين من قطر وماليزيا وبنغلاديش :

التباين الحاد في مستوى التجارب الفنية والأساليب المتخذة واتجاهاتها المتعددة لا يمنع الوقوع على طروحات تجريبية وتقنيات مهمة في معالجة السطوح الفنية وتقديم رؤية بصرية اتسمت بطرح تجريبي احتكم لمعايير العمل الفني بوصفه مجالاً يتيح حرية مفتوحة لاستنطاق تأويلات واسعة من خلال النظر او التأمل المدرك لمعالجتها كتلك التي قدمها الفنانان القطريان عيسى حسن وحسن الملا ومثل اعمال الماليزي اوانك داميت والفنان البنغلاديشي احمد ناصر اوين على الرغم من تأثر الاخيرين بالاتجاهات الاوربية .

## التجارب العربية والاجنبية المعروضة :

برغم المشاركة العربية الواضحة في هذا اللقاء لبلدان كالبحرين وقطر ومصر وسوريا ولبنان والجزائر والاردن والمغرب وفلسطين الا انها في الغالب لم تكن كثيرة باستثناء بعض الاعمال ترقى لمقومات الخطاب الفني والابداع ومقاييس العمل الفني بمعناه المعاصر سواء على مستوى الموضوع ومعالجاته او في طريقة التناول والافادة من تقنيات العرض البصري ( بوصف اللوحة علاقة بصرية ) من خلال استغلال المساحات والتآليف اللونية واستخداماتها وهي كما ارى من بديهيات التعامل مع مفهوم التطور الحديث للتجربة الفنية وطرحها للعيان وفقاً للحساسية العالية . ربما كانت هناك بعض الاعمال الجيدة رأيناها هنا وهناك في بعض الاجنحة العربية والاجنبية لكنها لم تكن في مجملها تشكل الطموح لمستوى تلك الاعمال او تقترب من مستوى اعمال فنانين معروفين في بعض تلك البلدان . وفي العموم فان ما يفترض فينا قولاً يلائم نتائج العرض العامة ومفهوم الرؤية الصائبة هو ذلك الاحساس الذي يتولد من خلال البحث عن اللحظة التي لا يستطاع الاختلاف حول معناها او درجة الاحساس العالي بها تلك التي تتوالد ليس من خلال التسليم بصورة العمل الفني الجاهزة ولا لمطابقته لتنظيرات القيمة حسب ولكن بدوافعه الخفية وشعرية الوعي الفائق المتحقق على سطوح العمل الفني ومن خلاله وبذاتية خالصة مهما كانت العناوين الخارجية .

تلك التي حين تقترب من حدود الاختراع والجدة بشروط الابتكار غير القابل للمشابهة والتكرار اذا ما اعتبرنا واحداً من شروط الحداثة هو قدرتها على استيعاب التفاصيل المتاحة والمشهدية بطريقة خفية لصالح قيمتها التكاملية والنهائية المفتوحة اي لتحديث الرؤية الجمالية من خلال الاشياء لتصير حداثة فعلية غير مستنسخة وان استفادت من تأثيرات عديدة .




من اعمال الجناح اللبناني المشارك في مهرجان بغداد العالمي

## محاضرات وندوات نقدية على هامش المهرجان :

انعقدت اكثر من دراسة وحلقة نقاش على هامش المهرجان تناولت أساليب النقد التشكيلي ومشكلاته واستعراض القيمة في معنى الفن المعاصر واستيعاب تحولاته في عالم متغير باستمرار وكذلك تمت لقاءات نقدية تناولت البعد التاريخي لتطور الفن في العراق القديم وخصوصية تجربته ومفهوم إنسان وادي الرافدين القديم لمعنى الفن وضرورتها الروحية والميثيولوجية وتصوراته العقائدية عنه دالًا على ما حصل من تركات واضحة في هذا المجال بينما تناولت محاور اخرى سبل الارتقاء بالفن وعلاقة الانسان المعاصر بمفهوماته المتعددة .

# الحصار في انساق السرد القصصية
## أمراة تأتي/ نموذجاً

سليمان البكري



في المقاربة الفنية لانساق السرد القصصي في مجموعة «امرأة تأتي»(*) نموذجان مؤثران في القصص وان اختلفا في التكوين والتجربة. النموذج الاول يعنى بثيمة الحصار موضوعة دراستنا هذه والثاني ثيمة اجتماعية عامة(١) من منظور قصصي شكلت بديته الفنية نسقاً خاصاً من أنساق السرد بموازاة قصص الحصار واندامجهما في وحدة سردية اشرت خصوصية «حاتم حسن» في سباحة ضد التيار لما هو سائد من قصص الحصار، وفي هذه الحالة حقق القاص تجاوزاً واضاف الى منجزه القصصي ابداعاً مؤثراً في تجاوز لتابوات محرمة في نسق حداثي وتقنيات سردية محدثة. ان ارتحالات القاص الفنية تدخل صميم مجتمعنا العراقي اراد لها ان تكون :- / نافرة / صادمة / مواجهة / سافرة / جريئة / في مواجهة زمن الحصار والعدوان الامريكي اليومي، فهو على رأي ناظم حكمت :- «ان العصر الذي يعيش فيه المبدع لا يخيف لانه عصر بائس طافح بالفضيحة».

هكذا هو منظور حاتم حسن في تعامله مع موضوعة الحصار يؤشر جرأته وصوته العالي كاشفاً سوءات الزمن الاسود.

في تطبيقنا النقدي سنتعرف على ابعاد قصص حاتم وندخل عالمه القصصي المبدع الذي حقق اضافة ذات نوعية خاصة لتراث القصة العراقية التي عنيت بموضوعة الحصار.

في قصة «انتقام» يكون السرد ذاتياً. النموذج القصصي غير اعتيادي لم أجد مثيلاً له في نتاجنا القصصي الجديد الذي يُعنى بموضوعة الحصار. هو صعلوك ان جاز التعبير يذكر المتلقي بصعاليك العصر الجاهلي، اولئك الرائمون الذين يأخذون من الاغنياء وينفقون على الفقراء. المعاصرة في السرد يحققها سلوك بطل القصة :- / لغته / ثقافته / فهمه / للحصاريين وادراكه / لتفاهتهم / غبائهم / اهدافهم اللاانسانية /.

تفاصيل السرد في علاقة النموذج بصديقته «سالي» وعلاقتهما مع مجتمع الحصار يكشف عن فهم دقيق لاسلوب كتابة قصة من هذا النوع تفضح الحصاريين وتهزأ بهم فهم / لصوص / اغبياء / مغفلون / يعنى السرد بكشف الية التعامل معهم من خلال نموذج القصة وفي بصمة سرد اجاد القاص التعامل بها وحققها في مزيج فني بين لغة القصة وحدثها وبين الواقع والمتخيل يتابع المتلقي احداثا تسحبه بتلقائية جراء قراءة النموذج القصصي، / سلوكاً / لغة / تعاملاً / بعيداً عن الهتاف والمباشرة.

في قصة «نيدان» صراع يأخذ مدياته / فكرياً / تطبيقياً / يتضاءل ليكون عشائرياً. المفهومات التي اثارت هواجس وافكار بطل القصة يوم قرأها في منشور سري :- «اننا امة لا تعثر على ذاتها بمجرد عدالها لامة اخرى». ص ٩ اصطدمت بسلوك والده الذي جمع شتات العشيرة وحجّم تلك المفهومات واستخدمها لاغراضه الخاصة. النموذج هنا يؤمن بما قرأه في المنشور السري من اجل الامة «... اسقاط انظمة القبائل والعشائر وملكيات الاقطار» ص ١١ لان فيه بقايا التزام ثوري فقد «بدأ ثورياً على طريقته الخاصة، وصار موظفاً على الطريقة العامة» ص ١٢. بين لعبة الدونة و«غزالة غزلوك» ايام الطفولة البريئة وما عليه الان ثمة واقع الانحدار والخيانة، فكما تسحب الدونة النيدان الاخرى للاصطياد السهل والموت فان من يخون الوطن ويؤدي دوره في القبض على الرجال الذين يوزعون المنشورات السرية هو دونة / نيدان غزلوك «لعبة يعرفها ويجيدها الريفيون من ....» ص ١٤ أمثال والد بطل القصة الذي سحب الجميع ووزعهم في الاماكن / الوظائف التي تثبّت موقعه وكيانه.

قصة «نيدان» تلامس الجرح وتلاعب اوتار الروح وتثير الشجن لدى المتلقي ترفض بشدة اولئك الذين خانوا تنظيمهم سابقا، واليوم يسيرون في درب الريفيين / الحصاريين رغم ندمهم اشد الندم لما هم فيه من قذارة الان.

في قصة «امرأة تأتي» التي تحمل عنوان المجموعة يحقق السرد مزاوجة على مستوى البنية الفنية لخطاب القصة تتحرك في تبادل لموقع السارد من آن لاخر فمرة يكون «هو» واخرى «هي» وثالثة «هو / هي» متداخلين بين السارد وحبيبته مريم. ثمة احباط واهتزاز في الصورة واشتباك رؤى في

طبيعة العلاقة بعد تحولات مريم الخطيرة ، يقابله وضوح في الرؤيا للسارد / هو بالرفض والقبول وكشف اوراق الماضي يُنبيء عن نموذج اشكالي لامرأة مثل مريم بطلة القصة اضحت تمارس لعبة المرحلة / الحصار وهي الجائعة التي حصلت على كنز .

يعمق السرد اشكالية مريم التي تعيش ايقاعات عصرها من خلال اداتها الجسدية فهي وجسدها « اداة في يد الحياة » ص ٢٢ . هذا السقوط في تحولات النموذج لم يأتِ من فراغ بل جاء تحت ضغط الحصار في هيمنة رأس المال الحصاري وآلياته الفاسدة . مريم نموذج مدان مرفوض لن تأتي ولا نريدها ان تأتي ولن تعبر مع المراقبين للضفة الاخرى .

في قصة « الدعوة مساء الخميس » يكشف السرد وجهاً آخر من وجوه الحصاريين في اداء هاديء لكنه يثير التساؤل عن سر الدعوة التي يتلقاها موظف الاستعلامات / بطل القصة من السيد فائق العمار الثري البالغ الثراء مليونير زمن الحصار .

آلية السرد الهادئة تتصاعد في بدية فنية يجيد القاص حاتم حسن التعامل معها / زماناً / مكاناً / حواراً / يحركها باتجاه لحظة الكشف عن سبب الدعوة التي يتعامل معها السرد في مفهوم شخصية حصارية مالية مثل فائق العمار الذي يبغي تزويج ابنته المعوقة الدميمة الشكل من موظف الاستعلامات .

غرائبية الطرح في مشروع حياتي مثل الزواج يبدو طبيعياً في مفهومات فائق العمار ثري الحصار الذي يضع الاخرين تحت تصرفه ينفذون / رغباته / توجيهاته / أوامره / لانه السيد المطاع مالك الثروة والمال . القصة تدين السلوك المتخلف لنموذج حصاري يكرس ما حصل عليه من المال الحرام بالتأثير على الاخرين حتى لو كان مشروع حياة وعُمر مثل الزواج .

في قصة « القفص » ثمة علاقة بين عودة وعي العجوز / الجدة وطيران البلبل من القفص يحققها السرد برؤيا فلسفية ظاهراتية حيث تصدية الوعي باتجاه الموضوع المرتبط ذاتياً ببطلة القصة العجوز / الجدة .

الموضوع هنا حرية الطائر المفقودة داخل القفص وغياب وعي الجدة / العجوز تلاوين السرد الفنية يكشف ظاهراتية السرد بعودة وعي الجدة وتحرير البلبل من قفصه .

هذا الاتجاه في السرد ينطلق اساساً من « تركيز الوجود داخل حدود تمنح الحماية » اتقاء لخطر خارجي / داخلي / قدري / حصاري / واخطار كثيرة اخرى يقود السرد في تحقيق الامن الغائب يتجسد في عودة الطائر الى قفصه وهو يتطلع باتجاه الجدة / العجوز التي « ترقد في سلام مكين » ص ٢٤

في قصة « محاولة في الافصاح » يتمحور السرد في خطاب القصة ذاتيا في موضوعة الحصار حيث لا يعتمد عن كشف الية مؤثرة من آلياته في اطار فلسفي يرتبط بموضوعة القفص في القصة السابقة اعني بها الحرية ، وفي تفاصيل السرد الذاتية لبطل القصة الذي يعيش حريته الشخصية في احلامه حسب لان في الحلم / النوم « عملية دفاع ضد اخطار اليقظة » ص ٣٧ يمارسها المرء في الحلم « ويعيشها الحالم في الواقع » ص ٣٧ وهذه حالة اوجدها الحصار والحصاريون سينتظر بطل القصة طويلاً لحين خروج ثمرة الحصار من القبر وحتى ذلك الوقت سيظل يبكي فالحصار جعل منه أخرس مكموم الفم يخشى الكلام . هذا الطرح في السرد وتعامله ذاتياً مع سلوك البطل يحقق فلسفية في موضوعية الحصار اليومي التي يعيشها بطل القصة وتوزعه بين الصحو والنوم والصمت الاخرس خوفاً . هذه السلبية في الموقف لا تشكل ادانة لسلوك النموذج القصصي انما تكشف جانباً مؤثراً من الاحباطات التي سببها الحصار للاخرين .

هكذا يطلق « حاتم حسن » انفعالاته المنفلة ازاء موضوعة الحصار ، قصص مؤثرة وابداع يتدفق ينطلق من احساس ذاتي يعبر عن امنيات الخلاص والوصول الى الفردوس العراقي المفقود تحت وطأة الحصار وتجاوز الوجع الممتليء بالفواجع .

« امرأة تأتي » قصص حياة مشبعة بتجارب واقعية لاولئك المبدعين الذين عاشوا مرارة الحصار والقاص حاتم حسن احدهم ابدع في تقديم تفاصيل دقيقة عنها .

**الهوامش**

● « امرأة تأتي » قصص قصيرة للقاص حاتم حسن / دار الشؤون الثقافية / بغداد ٢٠٠٠

١ - القيمة القصصية في هذا القسم عالجت موضوعات اجتماعية مثل طقوس المجتمع العراقي في مجالس الفاتحة والعزاء في قصة « النحيب الصامت » غرائبية العلاقة بين سائق السيارة والرجل الذي جعلها مكاناً لنومه في قصة « المخطوفان » ، سلوك العشاق في قصة « الحب في مدينة صغيرة » العنوية في تحقيقه والقلق والخوف والثمن الباهظ بغيابه في قصة « التنفذ » ومرارة السخرية في قصة « موضوعية » لموقفين متناقضين اجتماعيا والسلوك المتخلف لنموذج بشري يتلصص على جاره في قصة « مسرات في غرف مكشوفة » .

## اصدارات جديدة









# قراءة في قصائد العدد الماضي

فاضل ثامر

ترى هل تقدم قصائد العدد الماضي من « الاقلام » تمثيلاً حقيقياً لواقع التجارب الشعرية الراهنة في المشهد الشعري العراقي في مطلع الالفية الثالثة ؟ أو هل ينبغي حقاً لقصائد كل عدد ان تتوافر على شرط التمثيل والتنويع هذا ؟ أم أن ذلك متروك للمصادفة وربما لمزاجية هذا المحرر او ذاك او لاعتبارات ظرفية طارئة ؟

يضم ملف الشعر قصائد لخمسة شعراء عراقيين هم : ياسين طه حافظ ومحمد جميل شلش وتركي الحميري وستار عبد الله وفاضل عزيز فرمان . يمكن القول ان تجارب الشعراء الثلاثة الاول تكونت ونضجت في ظلال القصيدة الخمسينية وشعريتها ، الا ان هذه التجارب لم تظل ساكنة عند المعطى الخمسيني بل انفتحت ، بدرجات متفاوتة على التجارب الفنية اللاحقة وبشكل خاص على تجربة الشعر الستيني . فالشاعر ياسين طه حافظ جايل الشعراء الستينيين وتفاعل معهم ، وان لم يصنف كواحد منهم . وهو من الشعراء الذين تربوا على ذائقة شعرية خمسينية ( وان لم يكتبوا خلال العقد الخامس ) لكنه تطور وفق طريقته الخاصة ضمن مناخ الستينات ـ مثلما فعل شعراء آخرون امثال حسب الشيخ جعفر ويوسف الصائغ وسعدي يوسف وعبد الرزاق عبد الواحد ومحمود البريكان وغيرهم ، وواصل فيما بعد مسيرته الشعرية بنضج اعلى خلال العقود اللاحقة مستفيداً من ثقافة اجنبية واسعة وعريضة ومن اطلاع واف على تجارب شعرية عالمية متنوعة ، لكنه ظل مشدوداً بخيط رفيع سري يربطه بالهاجس الخمسيني لقصيدة الشعر الحر فنياً واجتماعياً وفكرياً ومن ذلك الموازنة بين ما هو عقلي وتخيلي وايمان داخلي بوظيفة الشعر الاجتماعية والانسانية ، فلم تبهره اضواء الشعر الرؤيوي والميتافيزيقي ولم يركض وراء بريق الانماط والاساليب التجريبية والبلاغية ولم يقترب من قصيدة النثر ولم يضع همه الذاتي ـ على الرغم من نرجسيته الشعرية ـ فوق هموم الاخرين وشرائحهم الاجتماعية المسحوقة تحديداً . وربما تمثل تجربته الشعرية المنشورة في عدد « الاقلام » دلالة على قوة هذا الجذر الروحي العميق الذي يشد الشاعر بالمنظور الخمسيني للشعر بما فيه من حسي بالانتماء والالتزام والانحياز الى ما هو إنساني ومهمش ومقموع في الحياة اليومية للفرد العراقي .

يصدر الشاعر ياسين طه حافظ قصائد الخمس بمقدمة مثيرة تحمل عنوان « ثانية أيتها الواقعة » وهي بمثابة بيان شعري مكثف يستنجد فيه الشاعر بالواقعية ملاذاً ومنهجاً بعيداً عن « الزركشة » و « الغربة » عن الانسان وقضية الشعر الجوهرية كما يراها ، وكأنه يقدم رسالة اعتذار الى مخلوقاته اليومية المسحوقة لغربته الطويلة عنها .

وابتداء من العنوانات الصادمة : « الشبوط » و « إمرأة وبصل » و « المسطر » و « تمثال الرصافي » و « المتقاعدون » يكشف الشاعر عن نزوعه الجديد لتقديم مستويات متباينة من القصيدة اليومية ، بكل ما فيها من تفاصيل حسية دقيقة وما تحتشد به من عذابات وتشققات ومعاناة . فالاجواء الشعرية لا تحلق بعيداً في فضاء التخييل والرمز والبلاغة ، وانما تتخذ من الاشياء الحسية اليومية ، بكل خشونتها وصلادتها وبدائيتها ، لبنات بنيوية اساسية يقيم عليها صرح تجربته الشعرية الجديدة .

ان المعجم الشعري اليومي الذي تحتشد فيه مفردات صادمة وقاسية مثل : الشص ، بصل ، الذباب ، كواسج ، المسطر ، طاسات ، مساح ، بائع الكبة ، وغيرها تضع مقولة اللغة الشعرية « موضع التساؤل والشك والامتحان . فهذا شعر حقيقي يخلق أبنيته » او « شعريته » دونما انزياحات بلاغية واسلوبية ودونما بخور يحرقه في معبد اللغة الشعرية ودونما انتقاء مقصود للمفردة الشعرية التي يتعبد الكثير من الشعراء في محرابها المقدس .

ترى ، اي واقعية يقدم لنا الشاعر ياسين طه حافظ في منظور الجديد وفي قصائده اليومية هذه ؟

هذا الحيز المحدود لا يتيح المجال بالتاكيد لاستطرادات ضافية حول مفهوم الواقعية وتطبيقاتها في الادب ، لكن يمكن القول ان الشاعر ياسين طه حافظ إنما يدافع عن لون من الواقعية الحديثة التي تمتلك ايضاً بعض ظلال الواقعية النقدية ، وهي واقعية تعانق ما هو محسوس وملموس في الحياة اليومية ، وتتحسس بخشوع النبض اليومي الحار للصراعات الاجتماعية ، وهي واقعية تنزع للاقتراب من الحقيقة وتمتلك الشجاعة لتشتم العصر واهله مثلما يفعل احد المتقاعدين :

« يضع البطاقة في حصين الجيب ، ياخذ
حبة او حبتين يسدها
ويعود يحسب ما تبقى في الزجاجة
ثم ليشتمنا بنظرته ،
او يشتم الدنيا حواليه ، ويبدأ بالمسير »

من قصيدة « المتقاعدون »

وسوف اتوقف قليلاً أمام قصيدة واحدة هي « إمرأة وبصل » :

ـ مشهد في ساحة ٥٥ ـ مدينة صدام والتي يلتقط فيها الشاعرمشهداً بصرياً بطريقة تزاوج بين بنية السرد وبنية المشهد الشعري .

فالحركة الاولى من القصيدة تعتمد على بناء سردي يقترب احياناً من بناء « البالاد » الشعرية .

« تتجول بين السواقي التي طفحت
وتفتش في العشب تخشى تدوس
على رأس افعى »

توظيف الافعال المضارعة يشير الى النقل الفوري للمشهد الشعري ، فكاميرا الشاعر تلتقط المرئيات بداية عبر عدسة عريضة ( بانوروميا ) لكن الشاعر يقرب

تدريجيا منظوره البصري ليقترب من شخصيته المركزية على المستوى الخارجي اولاً وليستبطن لاوعيها ويقرأ افكارها وتأملاتها :

« هي تنظر للريح تمضي
تمضي وراء الرياح
السنون
[illegible]، نائم تتمدد اوراقه الخضر
ذبلانة
تتأمله وتقلبه بين حين وحين »

وتتشكل الحركة الثانية من مجموعة جمل استفهامية تستقرىء لاوعيها وبذا تنتقل صيغة السرد الى حوار داخلي ( مونولوج )

« تتساءل نظرتها وتغيب :
هـل تظل هنـا فوق هـذا الرصيف ؟
هل تضيع بقيتها طعنات خفافاً وقاتلة
ما الذي تنتظر ؟ »

وتعود الحركة الثالثة الى البناء السردي البالادي وهي حركة أفقية وعمودية معاً : فهي ترصد حركة المرئيات البصرية على المستوى الافقي : كوم البصل ، البيوت ، الحافلات ، الدروب كما ترصد هذه الحركة عمودياً : « غيوم الشتاء » اضافة الى ذلك فهي تغور داخل اعماقها لترصد تأملاتها وحركة افكارها . « وافكارها » .

وتعود الحركة الرابعة لتغلق البنية الشعرية بصورة دائرية الى حركة شبيهة بالحركة الاولى حيث السكون والرتابة والجوع والبرد و « ريح كانون الباردة » حيث تصل الحركة الى نهايتها باندماج بين حركة المرئيات الخارجية للصورة اليومية وبين فعل الانكسار والمعاناة والتعب لتترك القارىء امام صدمة الحقيقة القاسية مستكملاً بقية المشهد من فعل القراءة والتأمل :

« السحاب اكتمل
وهي جائعة والحياة تدور
وجهها شاحب
شاحب
كان يسقط من تعب فوق كوم البصل »

اما الشاعر الثاني وهو الاستاذ محمد جميل شلش فهو الاخر ترعرع في افياء القصيدة الخمسينية وجمالياتها مستلهماً بشكل خاص تجربتي السياب والبياتي ، وان راح فيما بعد يلاحق تجربة البياتي بحيث تحولت بعض تجاربه الشعرية الى قصائد ظل لتجربة البياتي . ونجد هذا متجلياً بشكل خاص في ديوانه الاخير « الرؤى والتجليات » الصادر عام ٢٠٠١ ببغداد والذي ينطوي على احتفاء خاص بقصيدة القناع وفق المنهج الذي انتحاه وشرعه البياتي نفسه .

وتأتي قصيدة « مراثي انكيدو » التي نشرتها « الاقلام » دليلاً حاسماً على هذا الانتماء ، فهي ايضاً قصيدة قناع مطولة تتكون ، في الاصل من سبعين مقطعاً لم ينشر منها سوى احد عشر مقطعاً .

في « مراثي انكيدو » يرتدي الشاعر أو ذاته الثانية قناع جلجامش ويتشكل الخطاب الشعري في شكل خطاب موجه من جلجامش الى صديقه انكيدو الذي اختطفه الموت فجأة عبر توظيف ضمير المخاطب ( بالفتح ) غالباً والقصيدة تقيم تناصاً متوازياً مع ملحمة جلجامش على مستوى بناء الحدث ، لكنها تخرج عن هذا الاطار لتتحول الى مرثاة لانكيدو والى مرثاة ذاتية لجلجامش وللعصر واهله .

والشاعر في كل هذا لا يظل بعيداً عن هذه المواجهة بل يطل علينا في مزاوجة بين الذاتي والموضوعي وبين التاريخي والواقعي . وبهذا تتحول القصيدة ايضاً الى مرثاة ذاتية يرثي فيها الشاعر نفسه وعصره .

من الملاحظ ان المقطع الاول من القصيدة يختلف عن بقية المقاطع التي توظف ضمير المخاطب ( بالفتح ) . فهو الوحيد الذي يوظف ضمير الغائب ، ويتخذ مبنى سردياً وحكائياً [illegible] جلجامش ذاتها حتى يمكن ان نعد هذا المقطع اعادة صياغة وقراءة للمقطع الاستهلالي للملحمة :

« هـو الذي رأى .. وابصر الاسوار
هو الذي بنى لاوروك الذرى اسوار
هو القوي الفاتك الجبار » .

ولذا لا يمكن ان نعد هذا المقطع جزءاً من بنية قصيدة القناع ، بل هو مقدمة مروية اذا جاز التعبير من زاوية نظر الراوي العليم او هو بمثابة المقدمة التي يقدم بها « الكورس » العرض المسرحي في المسرح الاغريقي القديم ، او تلك التي يوظفها احياناً مسرح بريشت الملحمي . وبهذا يمثل المقطع الثاني البداية الحقيقية لارتداء قناع جلجامش حيث يوجه الخطاب الشعري رسالته الى انكيدو مباشرة . ويمكن ان نلاحظ هنا ان المرثاة تتحول من رثاء للآخر ( انكيدو ) الى رثاء للذات ( جلجامش ومن خلاله الشاعر او ذاته الثانية ) . وتحفل مقاطع القصيدة السياقية بالمناوبة من آلية القناع الموضوعي وشفافية « انا » الشاعر المعاصر الغنائية الذاتية . ففي المقطع الثالث نقرأ :

« من بعد ما رحلت يا انكيدو
رحلت من بعدك عن أوروك العراق
طوفت ما طوفت
عبر بحار الموت
رأيت ما رأيت
من هم ومن تشهيد »

هنا الحاضر والماضي يتحاوران ويتداخلان في لحظة شعرية واحدة القناع والشاعر المعاصر ، اوروك والعراق ، وهو منحى شبيه الى حد كبير بقصيدة القناع عند عبد الوهاب البياتي .

بل ان الشاعر يعبر زمن الملحمة في رحلة عبر العصور ليتحرك افقياً داخل ارجاء الوطن العربي ومدنه المختلفة :

« لانني لم أكُ طيفاً عابراً
بين براري الشام والعراق
ولم اكن اسطورة بكماء
يلوكها في مهرجانات الاسى لسان ببغاء
بل كنت رمزاً لمسيح الحب والسلام
اعيش في كل عصور القهر والظلام
اظهر بين القدس والخليل
والنيل والاردن والفرات »

ومثلما كسرت قصيدة القناع في مقطعها الاستهلالي الاول نسق الضمائر وارتدت نحو ضمير الغائب بدلاً من ضمير المخاطب ( بالفتح ) فإن المقطع الختامي ( الحادي عشر ) يكسر هو الاخر هذا النسق ليتحول الى بنية حوارية يشارك فيها انكيدو ايضاً .

« انكيدو قال :
يا كلكامش .. ويا فتى الاهوال
مبارك في الناس
من يسقط من أجل الحمى
في ساحة القتال »

اما الشاعر الثالث هو الاستاذ تركي الحميري فهو ايضاً شاعر خمسيني الهوى - اذا جاز التعبير - بدأ تجربته الشعرية بانتماء عميق للحس الانساني والشعبي الذي

اطلقته القصيدة الخمسينية وبشكل خاص في منحاها الواقعي الملتزم بقضايا الانسان والعصر. الا ان ما نلاحظه على تجربة الشاعر تركي الحميري انغلاقها - لفترة طويلة - على جماليات القصيدة الخمسينية ولم تحاول - الا بشكل محدد ربما العبور الى فضاءات جديدة أتاحتها لاحقاً تجارب الاجيال الشعرية التالية منذ الستينات وحتى نهاية القرن العشرين. ان اي تجربة شعرية لابد لها من ان تتحرك أفقيا وعموديا وتغادر مواقعها الاولى بجرأة اكبر والا فانها ستظل «تراوح» عند حدودها الاولى وبالتالي جمودها وعجزها عن التطور والتأثير.

القصيدة كائن حي متطور وهي تغتني دائماً بخبرات العصر والثقافة ولابد للشاعر وان يتفاعل مع منطق التطور هذا ويسعى دائماً للابتكار والتجديد والى عدم تكرار التجربة الشعرية او إعادة استنساخها مرات ومرات.

وربما ادرك الشاعر العراقي الشاب هذه الجدلية الخفية فراح يحرص دائماً على تحقيق التفرد والتجاوز. فقد كان هم الشاعر الستيني تحقيق خصوصية ابداعية ورؤيوية تجعله متميزاً عن الشاعر الخمسيني، وعندما جاء الشاعر السبعيني شعر باحترام كبير للمنجز الشعري الستيني وللموروث الشعري الخمسيني الا انه اصر وبطريقته الخاصة، على تحقيق تفرد من نوع مغاير، وكذلك كان هاجس شعراء الثمانينات وبعد ذلك شعراء التسعينات. وهنا يتحول احساس الشاعر العراقي بالانتماء الى جيل شعري محدد أو الى حقبة معينة (الخمسينات، الستينات، السبعينات، الثمانينات التسعينات) قوة دفع نحو مزيد من الخصوصية والتفرد بعيداً عن الاجترار والتكرار والمراوحة عند المواقع الاولى للتجربة الشعرية المعينة، مهما كانت خصوبتها وعمقها.

ولكي لا يفسر قولي هذا ضد الشاعر تركي الحميري، فانا اعترف بأن القصيدة (او ربما القصائد) التي نشرها في «الاقلام» تمثل نضجاً اكبر لم اعهده سابقاً في تجربة الشاعر السابقة (وربما يعود سبب ذلك الى انقطاعي عن متابعة تجربته الشعرية خلال ما يقرب من عقد واحد).

قصيدة - مطارحات في زمن مهادن» تتكون من ثمانية مقاطع مرقمة، لكني اعتقد انها تفتقد الى وحدة فنية ورؤيوية ولا يمكن ان تكون لوناً من الوان القصيدة المقطعية او المنقودية بل هي مجموعة قصائد متفرقة يجمعها ربما هاجس شعري ورؤيوي موحد، لكنها لا تتشكل بنيوياً ضمن نسيج القصيدة الواحدة، ولذا اقترح على الشاعر تجزئتها الى قصائد معنونة مستقلة عن بعضها البعض.

وسوف القي نظرة سريعة على المقطع السادس الذي يوظف فيه الشاعر ضمير المتكلم، وهو يصلح ان يكون قناعاً لشخصية تاريخية او قناعاً للذات الثانية للشاعر:

«صيرني الجدب صبيرة عطشى
على سواحل الليل»

ثمة رثاء للعمر وشكوى من الجدب والعطش. فها هو الفارس يتقدم بحصانه - مثل دون كيشوت - عابراً أرخبيل الظلمات وهو يحلم بالوصول الى مدينته الفاضلة: دلمون:

«يا حبيبتي هذه (دلمون)
لنا جميعاً»

لكن الاحباط والهزيمة تلاحقانه فيرهن جراحه في اسواق النخاسين:

«ففي العام المنصرم القادم
رهنت جراح السنين المهمومة
في اسواق العالم»

نحس، ونحن نقرأ هذه القصيدة باللوعة للشاعر وحسرته على الزمن المتآكل والمتسرب من بين فتحات اصابع اليدين. ويبدو لي الشاعر هنا يتجاوز نفسه وكتاباته السابقة ويعاند على ان يظل واقفاً.

اما تجربتي الشاعرين ستار عبد الله وفاضل عزيز فرمان فتنتميان الى تجارب شعراء ما بعد السبعينات لكنهما لا تفيدان من منجزات شعراء الستينات او التسعينات، وان كانتا تعلنان القطيعة مع تجربة الشعر الخمسيني.

قصيدة الشاعر ستار عبد الله اكثر تواضعاً ومحدودية وهي القصيدة الوحيدة القصيرة من بين قصائد العدد الخمس. والقصيدة وان كانت تحاول ان تنفتح على افق حداثي الا انها لم تستطع ان ترتقي الى مستوى الحدث الذي تحاوره: الرحيل الفاجع للشاعر محمود البريكان:

«حين دمدمت الريح
فوق براعمه
وشذا الامنيات
قال، لا باس
سوف أحاورها
وأم دم الكلمات»

وبعد هذه الحركة الافتتاحية نجد حركة ثانية تتشظى الى ثلاث حركات فرعية تعتمد بنية التوازي الجملي وتبدأ بجناس استهلاكي بتوظيف الفعل «كان» والفعل «يعلم».

«كان يعلم
ان سوءه
دثر الثلج في صوته».

لكن هذا السياق المبني على التوازي يقطع باستدراك نحوي[?] بكلمة «غير»:

«غير ان الذي قد تبقى
من الوقت غير متسع للنشيد»

وبذا يمكن القول ان القصيدة تتكون من جملة شعرية واحدة تنطوي على استطرادات وتفريعات اسلوبية من ثلاث حركات داخلية «حين» + «كان يعلم + غير ان».

والقصيدة كان يمكن لها ان تغتني بصورة أعمق واوسع لانها حبلى بامكانات غير مستثمرة.

اما القصيدة الاخيرة للشاعر فاضل عزيز الموسومة بـ «الدفاع الاخير» فقد افادت الى حد كبير من المنجز الشعري لاغلب الاجيال الشعرية منذ الخمسينات وحتى مطلع التسعينات. والقصيدة، على الرغم من طولها الا انها تعتمد على جمل شعرية وحركات محدودة. فالحركة الاولى تعتمد على بنية التكرار والتوازي وكانها مبتدأ بحاجة الى خبر اومسند اليه بحاجة الى مسند، وتوظف ضمير المتكلم «انا» وتتشكل من سلسلة من المتضادات او الطباقات المتصادمة والاستهلالات الجناسية:

«انا العبث في مدينة النظام
الصارم
وانا الزهرة البرية»

وتتكرر هذه البنية اكثر من خمس عشرة مرة، وتوصل القصيدة الى الحركة الثانية وكانها تحتل الخبر اوالمسند للجملة الاولى

« احلم ..
بمدينة بلا غرباء

وهذه البنية تعتمد ايضاً على التكرار مرتين . اما الحركة الثالثة فتمثل فعلاً استنكارياً تاملياً ، وكان الشاعر يسترد انفاسه اللاهثة التي قدم خلالها تاملاته في معنى الموت والحياة والحياة :

« لحظات أمي ..
حين ارتكبت حماقة ولادتي »

وتعود الحركة الثانية لتطل استثنائياً داخل الحركة الثانية :

« احلمْ ..
بقيثارةٍ كونية .. »

وتتحول الحركة الرابعة الى تساؤلات معذبة وتعجبية في آن واحد :

كم ضيق انت .. ايها الحلم
وكم واسع انت .. ايها الحلم
وكم حالم انت .. يا .. انا »

وتنتهي القصيدة بحركة خامسة واخيرة يجمع فيها بين الحلم والاستنكار وجوهر الانا المتشظي :

« احتاج الليلة
ان اجمع كل من عرفت
من الطائرين باجنحة الحلم »

وبمكابرة قاسية يحاول الشاعر ان ينهض من خلال الحلم عبوراً نحو قسوة الواقع الدامي وهو يلمح البروق التي توشك ان تستيقظ :

« ومن كوةٍ حفرتها باظافري
في كهفي البعيد
ارى البروق التي توشك ان تستيقظ »

ختاماً تحية محبة الى اصدقائي الشعراء والى مجلة « الاقلام » .

# افق واسع
## قراءة في قصص العدد الماضي

قاسم عبد الامير

قد لا يستطيع من يكتب عن اكثر من نص واحد يجمعها جنس ادبي ان يتجاوز محاولة البحث عن خيط او خيوط تشد هذه النصوص الى بعضها او تمد بينها صلة من نوع ما ، في محاولة لفحص التآلف والاختلاف بين مبدعي هذا الجنس الادبي في استثمار آلياته لبناء عملهم تقليداً وابتكاراً - على الا يغفل من يتابع تلك الصلة خطورة ان يسقط في التعسف بادعائها او تحميلها ما لا تحتمل .

واذا كان للنصوص القصصية المنشورة في العدد الثاني من مجلة الاقلام لسنة ٢٠٠٢ من صلة بعضها ببعضها الاخر فكونها تنبع من عين واحدة وان تعددت مشارب النبع واختلف المجرى - او ليس تعسفاً ان نرى فيها سعياً مشتركاً للاحتفاء باحلام الانسان والانحياز الى حقه في حياة جميلة وحب يملأ حياته مسرةً ومعنى .

واجمل ما في ذلك السعي المشترك انه اتخذ اشكالاً فنية مختلفة وتوغل في عالم شخصياته الانسانية من خلال زوايا مختلفة تطلبت اجراءات سردية تنوعت بين اعتماد البوح من خلال ضمير المتكلم الى المزاوجة بين النظر بعين الشخصية وضمير الغائب ... وتقلبت بين جمر الاثار المباشرة للحرب في الميدان او محنة اسراها بالذات ، وبين شنابك الزمن وهي تدوس الذكريات وتراكم الجراح .

وايا كانت شخصية القصة الرئيسة ؛ رجلاً او امرأة ، فقد جاءت مؤهلة لممارسة البث الذي استهدفه القاص واوصلت رسالته لوحدها او من خلال التفاعل مع شخصيات قليلة ، او ذكريات تسترجعها او مواقف تستقطر معانيها في زمن ما او مكان ما .

بذلك كله تقدم قصص العدد الثاني من سنة الاقلام السابعة والثلاثين ... شهادة علمية على خصب العلاقة بين القصة والواقع لاسيما حين تتجاوز شكل الانعكاس الى آفاق التامل واستقطار الجدلية المستمرة بين جزئياته كلها سيما فيها الفرد الذي يمارس حياته او قدره عبر علاقاتها ومواضعاتها .

ولعل القارىء يستطيع ان يتلمس هذه الشهادة بالذات حين يمسك بالمسافة بين سرد مباشر لحكايات مكررة بالشكل والهدف كما في قصة ( امرأتان في مكان مريك ) لكاتبها حسن حميد وبين تشكيل السرد عبر صور وعلاقات معلنة ومضمرة لابد للمتلقي ان يبذل جهده في التقاط اضاءاتها وبثها المتموج كما في قصة ( في اقصى الفردوس لسعد محمد رحيم وان يميز هذه عن قصة ( العشب ) لنعيمة مجيد مع انها تدور في مدار الحب هي الاخرى ، ففي كل منهما منهج مختلف في بناء الشخصية ونظر مختلف الى الموضوعة ذاتها ... وتلك احدى ثمار التامل في جنبات العلاقات الواقعية .

وقصص هذا العدد تمارس ذلك التامل وبتفحص صبور ولذا تقدم شهادة على خصب العلاقة بين الفن القصصي وآليات ادراك الواقع ولا اقول معاياته كما هي . وانها لعلاقة قادرة على ان تتيح لهذا الفن الجميل والخطير معاً ، ان يتألق وهو يقلب في دفتر الحرب مثل تألقه وهو يقرأ سطوراً من كتاب الحب ... بل وانه من القدرة على ان يضيء من جوانب الواقع العالمي ما استحضرته قصة ( طبول شرقية ) من هيمنة قوى المال وتسويقها للمفاهيم ...

فلا حد اذا للآفاق التي ارتادتها قصص هذا العدد كما سنرى ...

### من العنوان ... الى المتن

وتتفق قصص العدد في كونها اهتمت بالعنوان فنياً فاقامت بينه وبين المتن صلة عضوية تعمقها قراءة النص اذ تضاء العلاقة بين العنوان والمتن بانوار متبادلة بينهما كليهما ، مع ان تلك العلاقة تتخذ مستويات متباينة : فهي علاقة مفارقة في قصة « النهاية الثانية » لفؤاد التكرلي . وعلاقة تفسير في

قصة « الرجل الاخر » لعبد الصمد حسن وقصة « العشب » لنعيمة مجيد اذ العشب كناية عن الحب في قفر العمر ، واذ الرجل الاخر يمزق وهم العداوة بسلوك نقيض حالما تنتهي القراءة كما في ( اقصى الفردوس ) وعلاقة مكتنزة بالاسرار والاغراء بالاكتشاف كما في قصتي ( الصورة ) لخضير عبد الامير و ( محطة ليل ) لناظم مزهر .

وعلاقة احتجاج كما في قصة ( طبول شرقية ) لرياض الاسدي وعلاقة اعلان عن مكان البطل او عن مصيره كما في قصة « امرأتان في مكان مريك » لحسن حميد .

ولنبدأ منها في قراءة اجراءات القصص الفنية وآليات نسجها لرسالتها وسنرى ان العنوان سيبقى حاضراً معنا لاكثر من سبب وباكثر من طريقة .

فقصة امرأتان في مكان مريك « تشترك وقصتي « العشب » و « في اقصى الفردوس » في اعتمادها موضوعة الحب الانساني وتوق الانسان للاقتران بحبيب من الجنس الاخر . ولكن ما من تشابه بين اي من القصص الثلاث بل تختلف في الشكل اختلافاً كبيراً لا يوازيه الا اختلاف موقفها من الموضوعة نفسها وزوايا النظر اليها .

تقدم قصة ( امرأتان ... ) خلال سرد سريع بضمير المتكلم حكاية امرأتين ساقتهما ملابسات حياتية الى السجن فاستقبلت اولاهما الثانية ، وهي الراوية التي تسرد حكايتها تفصيلاً وحكاية راعيتها ( السجينة الاسبق ) بايجاز وفي روايتها نعرف ان السجن هو المكان المريك الوارد في عنوان القصة !!

واذا كان السجن هو المكان الذي قصده العنوان مكاناً للمرأتين فمن الطبيعي ان ينصرف ذهن المتلقي الى توقع معاناتهما في هذا المكان . وبناء العنوان نفسه يسمح بذلك فتقديم الامرأتين على المكان المريك توجيه لافق القاري نحوهما في ذلك المكان ومن اين جاءت صفة الارباك فيه . واذ يعرف القاريء انه في السجن فان افقه ليحتشد لتلقي مفارقاته ومتاعب وكيف تتفاعل معها هذه او تلك من امرأتي العنوان .

غير ان المكان المريك هنا لا يلبث ان يغيب من دائرة الاحداث بعد توصيف عابر شديد المباشرة تلخصه كلمات الراوية / والساردة « هنا قسوة وحياة زائدة عن اللزوم . الحياة هنا لـلابشـع والاقسى والجلود» ويحضر واقع ما قبل السجن حيث حكاية البطلة / الراوية مروراً بحكاية رفيقة سجنها ( رويدا ) التي غادرتها . وازاء كثافة الاحداث وتدافعها وغيبة كل ما عداها لن نجد مكاناً مريكاً سوى الواقع الذي عاشته ( مريم ) وعاشته قبلها ( رويدا ) وهو واقع غارق في عفن التخلف حتى ليتاجر زوج ( رويدا ) بها بوقاحة فتضطر لقتله وان لم تكن تخطط ا و تقصد ذلك !!

لقد قدمت هذه القصة حكاية ميلودرامية كررتها السينما العربية بهذا الشكل او ذاك واعادتها الى صورة المرأة الجارية التي تلخصها اغنيـة ام كلثـوم « ويعجبني خضوعي اليه وهوه ظالمني » وهي صورة لم تعد مما يغني الادب الحـديث بشيء ولا الـوعـي الاجتماعي بشيء ولو قدمت بتكنيك قصصي جديد لوجدنا بعض عذر لكاتبها . اما حين تاتي باسلوب تقليدي هو الاخر فليس امامنا الا ان نضعها في مواجهة ما جاورها من قصص لتتضح المسافة بينها وبين تامل جديد لموضوعة الحب ذاتها لنرى اين ترى المرأة المستسلمة الجارية التي تحظى لمجرد الفوز برجل ، من ثريا الحب اذ يكون نوعاً من مشاركة وجدانية لا يغادرها الوعي حتى وان جاء الحب كعشب « اخضر فوق صخور » او نبعاً يروي ارضاً عطشى كما تصفه بطلة قصة ( العشب ) لنعيمة مجيد وراويتها .

وبطلـة هـذه القصـة تعلن اهتمـاماتهـا الثقافيـة منـذ ان استحصل سردها ، بضمير المتكلم هي الاخرى ، بمقولة لفارودي عن الحب . ولا يغادرها تحفظها وهي تتلمس بالتجربة بفعل ميل الانثى الطبيعي ولكن وعيها لمواضعات مجتمعها وقسوتها يحرمها من لذة الاقبال على التجربة متفائلة بما يحمله الحب من وعود ! فهي كامرأة شرقية تتقـوقع « داخـل الـذات المتواطئة مع سجانها » مجبرة على الكتمان والخوف والهواجس تغور في بحر التعاسة حائرة بين ان تكون كما تريد وبين ان تهزم كما يريدون فتستصرخ الكتب لعلها تحررها « فان ما يحرر الانسان هو المعرفة » !

هي تجربة تنفتح على عوامل درامية تصنع قصة حافلة بفرص الشد والجذب واضاءة جوانب وابعاد من الشخصية الانسانية باكثر من سبيل . ولكننا للاسف لم نجد تلك لان تغليب ، ولا اقول غلبة ، الجانب المعرفي في شخصية المرأة / الساردة على الجانب الحيوي فيها اغرق السرد نفسه بلغة اقرب للمباشرة منها لبوح امرأة مثقفة . ان امتلاء المرأة بالمخاوف قد يوقعها في الاحباط ، نعم ... ولكن شخصية مثقفة ، كما هي الساردة ، حين تكون بطلة لقصة عن الحب ، وحين ترميها هي يمكن ان تنقلنا الى عوالم ابعد من الصور المباشرة التي قامت عليها القصة وعبر لغة اكثر شفافية واقول اكثر شفافية لان محاولة البطلة ممارسة هذه الشفافية ولدت تحت عبء استحضار المحاكمات المعرفية باكثر مما بذلته الكاتبة لاستحضـار داخـل الشخصيـة واحتدام موجها ! فدواخل المحبين حاشدة بجماليات لاحد لها حتى وان لم نعرف انهم يمتون الى الثقافة بصلة ! . غير ان العبرة بمهارة التسلل الى تلك الدواخل واصطياد ما يصنع منها قصة حب فردوسي كتلك المهارة التي تقطر من سطور قصة سعد محمد رحيم ( في اقصى الفردوس ) ( ص ٧٠-٧١ ) .

قل ، ولا تخف لوماً ، هي قصص قصيرة ثلاث عن بعض من تجليات الانسان المحب الوفي اطال القاص تامله داخل كل من محبيها . شخصياتها ، واشغلها في انطاقها لمخيلته في بناء تلك الشخصيات واشغلها في انطاقها لغة تنتمي اليها ... حتى اذا استوت محتشدة بمواطنها احتفى بها مقيماً لها بيتاً قصصياً انيقاً تنفتح فيه مكوناته على بعضها انفتاح تكامل وتبادل اثراء .

فالمكان في الاقصاصيص الثلاث يكاد يكون نوافذاو كوى للاطلال على الذات المحبة واشجانها . ومفردات الوصف ليست من مفردات المكان ذاتـه بقـدر مـا تنتمي لاشـواق الشخصية ولحظتها وهي تتفاعل مع المكان محراباً للحب صنعه حبيبان معاً ( طوال سنوات ) . وان لغة تستطيع ان تؤثث المكان او ان تقيمه بمفردات اشواق الشخصية يمكنها تماماً ان تغرينا بمتابعة الشخصية في مبارحة يقظة الذكرى الى طيف الحنين واحلام الشوق ... وهكذا كان .

فقد اصاب بنا السرد بلغته تلك من لحظة معانقة الرجل لحضن الذكريات ـ مقعدهما الاثير في حديقة عامة الى رحيله متخيلاً مستحضراً لا طيف حبيبته الراحلة وانما منطقها واهتماماتها تعبيراً عن عمق عشرتهما واعادنا الى يقظته حتى وان «رأى ان من المستحيل ان يتيقن من حقيقة ماجرى».

وباللوحة الثانية او الاقصوصة الثانية استبدل بطولة الرجل بعشق المرأة ووفائها وحملنا بالمهارة اياها الى عالم كان لهما وحملت هي الاخرى واستفاقت (على انين الارض البارزة) مفعمة بالغبطة بفردوس محال يجمعها تتمدد على العشب راغبة بالبقاء.

تحمل كل من اللوحتين عنوان (احتمال غير مؤكد) الاول برقم ١ وبرقم ٢ للثاني ولا اظنه الا لتعميق المفارقة بين العنوان وبين احتمال ما يحدث في كل لوحة. فلقد اقنعنا البناء القصصي بالاحتمالين كبعض تجليات شريعة الحب. وبالالية ذاتها ولكن بالتفات اذكى يجمع الاحتمالين في لوحة ثالثة تحمل عنوان (احتمال من الجائز تاكيده) لكنه يبث فيه من عوامل المفارقة ما يجعله بالمعيار الواقعي هو الاقرب للشك في وقوعه. غير انه بلغة الفن القصصي وبنسيجه يضيف احتمالاً آخر للاحتمالات التي تنسجم وشريعة الحب ووفاء المحبين وشوقهم ... اذ يصنعون فردوسهم حتى بعد رحيل المحبوب.

افلم ينقل الفن الموضوعة ذاتها .. موضوعة الحب الى مستوى مختلف عما رأيناه في القصتين السابقتين؟ اجل ... وعمل سعد محمد رحيم هذا شاهد على ما اقول .. وما اعنيه!

## .. وتنوعٌ في تقليب دفتر الحرب: ـ

تبرز قصة (النهاية الثانية) للقاص فؤاد التكرلي كمثال متقدم لاشتغال الفكر والفن في بناء قصة واقعية تستلهم بعضاً من آثار الحرب ولكنها تتجاوزها لتاصيل معنى عاماً هو قدرة الانسان على المقاومة وارادته في صنع مسارات جديدة لحياته طالما لم تنته.

اجل. فالقصة تشتغل فعلاً على فكرة ترد الى ذهن بطلها، وهو اسير عاد الى الوطن مثخن الجراح نفسياً وجسدياً، تقول «تبدأ الحياة حين لا تنتهي». ويتخذ بناؤها مسار التناوب بين الفكرة وتجلياتها عبر افكار تتولد عنها او تتصل بها ولكل من هذه الافكار او التأملات تناوباتها الخاصة مع تجلياتها وبذلك يغتني بناء القصة بروافد عديدة فتتحرك نحو بداية جديدة يتوجه اليها البطل، بعد سلسلة من انكسارات قاسية في تجلٍ اخر لمقولة «قد يتحطم الانسان ولكنه لن ينهزم».

ليست الافكار التي تتناوب مع تجلياتها في هذه القصة محض تجريد ومقولات جاهزة وانما هي خلاصات حياتية تبرز في ذهن البطل خلال ازمته الممتدة الى ازمات متلاحقة، وليست تجلياتها الا عودة الى وقائع حياتية افرزت تلك الخلاصات وخلاصات اخر وبذلك يحضر واقع البطل قبل الاسر وخلاله وبعده منظوراً اليه بعين البطل تارة وبعين راوٍ عليم تارة اخرى.

وأياً كانت العين التي ينطلق السرد من خلالها نجد المكان مؤثراً في مساره ولي كشف معانٍ مضمرة او تكاد. او ان تحيل لسماته التي يجلوها وصف دقيق الى احتمالات تضج، وبذلك التناوب بين الفكرة وتجلياتها، تضع المتلقي في مسار ينتقل فيه بين المستوى الفردي داخل البطل والمستوى الموضوعي او الخارجي حيث الوقائع والاحداث في مواقع شتى.

هو سرد كثيف اذن تكونت كثافته من مفردات خضعت لعملية انتقاء دقيق على مستوى المفردة اللغوية او المفردة المكانية او التصويرية ـ فدائماً كانت هناك صور يضع القاص بطله في بؤرتها او على هامشها ولكنها جميعاً صور تعمل في رسم الصورة الاوسع ـ صورة انكسارات البطل ونهوضه بل ان الصورة الاستهلالية للقصة تكثيف بارع لمسار القصة وبطلها «سار منحني الظهر على الرصيف المترب بمحاذاة شاطيء النهر. غربت الشمس منذ حين لكنه لبث ماضيا في مسيرته» فهو استهلال يتضمن كل عوامل بنية القصة من خلال مفردات مكانية وزمانية. لغوية ووصفية. حتى اذا بلغ في مسيرته شجرة، عاد القاص بمهارة الاستاذ ليرفد قوة برفد يثري قوته الايحائية ويزيد اكتنازه بالاحتمالات التي تفتحت في جسد القصة وقائع ومواقف اذ خطفت عيني البطل «وكان جذعها الغامق يلتوي عدة التواءات وتبرز منه اغصان متشابكة عارية تمتد الى جهات عدة» وما تلك الالتواءات والتفرعات المتشابكة الا مسيرته عبر حياته وما تلمسه لقشور الجذع اليابسة الا بداية تقليب في صفحات تلك المسيرة.

وهي مسيرة احزان وفضائع! اجل فضائع يرتكبها البشر اذ يتذكرون او يتناسون انسانيتهم وانها لتمزي بوقفة اطول لا تسمح بها هذه الجولة بين قصص ثمان وربما تسع اذ اضفنا اليها القصة المترجمة غير انها توثق بلغة فنية عالية البلاغة محنة انسان عراقي في عالم يتداعى من حوله تحت معاول المدفعة التي صارت بيتاً للكثيرين. ومع كل الخراب الذي احاط به وتناوشه استحضر تلك الفكرة ـ «بذرة من فكر قديم» لثمرة متأخرة: «تبدأ الحياة حين لا تنتهي» ليستضيء بها في ذروة اكبر محنه طراً، محنة ان ينكره اهله بعد ان عاد من الاسر مخرباً. «فوذه ذراعك اليسرى مشلولة وكذا ساقك» و«وصرت مقلوب الملامح جملتك هذه الثغرة في وجنتك والاخرى في صدغك مندلق الشفة، مفغور الفم. واسنانك السوداء بارزة تحت انفك المكسور.» هذا وصف لخراب الجسد علينا ان نستكمله امتداداً الى معاناة النفس حين يتمكز عليه اسير اناني يتذرع بذلك الخراب ليطلب من الضحية الخربة ان يبقى في الاسر ويحل هو محله في العودة!! ومعاناتها حين ينكره كل معارفه واهله في الوطن فهو بالنسبة لهم ميت!! ولنا ان نتخذ سيل دموعه وهو يغرق في غربته «عصارة المرارات التي تقاسمت في اعماقه طوال السنوات الست عشرة التي قضاها في الاسر هناك» مساراً حتى انفجار مرارات العودة ... ضياع الزوجة والولد ونكران الاهل له بعد ان لفهم «الثراء البليد الحيواني»! وتلك واحدة من الحقائق التي «يظلون ان على البشر ان يتقبلوها في كل الظروف» لكن لكي يبدأ ما دامت الحياة لم تنته، فلابد من مقاومة مثل تلك الحقائق وتلك هي حكمة القصة ودرسها ان رفضها العائد رغم كل ما لحقه من تخريب اذ «ماذا يبقى لك اذا تكاملت حولك اسباب النهاية غير ان تبدأ الحياة من جديد لكي

لا تنتهي ؟ » تستحق هذه القصة دراسة خاصة ـ وتستحق قبل ذلك ودائماً ان نترجمها للعالم مفخرة لقمة الانسان فينا رفضاً لظالميه .

وترسم قصة ( الرجل الاخر ) علاقة اخرى من علاقات اجتماعية ملتبسة تجد الحرب حلاً لها ! غير ان رسالة القصة ليست هذا الحل وانما الامساك بجوهر علاقة انسانية تقوم على الواجب في طرف منها والتزام اجتماعي في طرف ثان . ولقد مضت اليها عبر سرد مباشر بضمير المتكلم يناوب بين لحضة آنية واسترجاع لحظات ماضية . لم يتوغل السرد اياً من دواخل الشخصية الساردة بعيداً عن الموقف الذي وجدت نفسها فيه او عادت اليه مثلما لم يتوغل في عالم الشخصية الاخرى او ( الرجل الاخر ) نعم . افاض الراوي / السارد في التعبير عن مشاعره لكنها بدت مباشرة وبدت العديد من الجمل او الاستطرادات اطالة لم تضعف عمقاً للموقف خاصة تلك الاوصاف التي توزعت على قسمات المكان او المشاعر او الشخصيات غير انها لم تثقل حركة السرد بين الرجلين الراوي جندي وجد نفسه امام شقيق حبيبته الذي سبق ان وقف بوجه حبه لخولة شقيقته وكانت وقفة شرسة فيها العنف والشروع بالقتل ايضا ! وها هو الان في مواجهته وقد اصبح آمراً له برتبة ملازم ! واختاره لان يكون معه في المهام القتالية المتقدمة مما اثار مخاوفه القديمة ! لكنه وقد رافقه في احدى الصولات على خطوط العدو وجده انساناً اخر فهو نفسه وليس غيره . هو الذي تولى اسعافه بعد ان جرح في العملية واصر على ان يكون هو المسعف لانه على الاقل جاره وهو اولى به !! ولقد وفى للجيرة ووفى لرفقة القتال .

ومن هنا يتخذ العنوان دلالته فهذا رجل آخر تجاوز عداوته السابقة الى رفقة الخندق ووفاء الجوار . وبنا كانت الوقائع ومفردات البناء السردي هي التي بررت العنوان بعد ان قدح العنوان نفسه شرارة الانتباه لما قد يكون فيه من دلالة حتى اذا اكتملت القراءة ... اكتملت شرعية العلاقة بين العنوان والمتن دلالياً وفنياً ، ومعهما اشبعت التجربة اضاءة وبناء وبالذات عند موقف الملازم :

« ـ لا . انا ساتولى اسعافه فهو جاري في الاقل »

ولذا فان المقطع التالي حتى نهاية القصة بدا فيضاً لا تبرره حاجة فنية ـ فليس مشهد المستشفى وهواجس البطل الجريح الا تحصيل حاصل ـ ولو استغنى عنه القاص عبد الصمد حسن لم يخسر شيئاً .

في قصة « محطة ليل » للقاص ناظم مزهر يتولى ضمير المتكلم سرد القصة هو الاخر . والقصة هي الاخرى تلامس دائرة الحرب بتماس كثيف وتنفتح في الوقت ذاته على هدوء السلام بل انها اصلاً تاتي من ذلك الهدوء متخذة استرخاءه ايقاعا ولغة ، مسجلة لكاتبها ناظم مزهر نجاحاً يتعزز كلما توغل القارىء في مشهدها العريض . واقول مشهدها لانها اصلا قصة تكاد تخلو من حدث حتى ينفجر حدثها الوحيد . وان اختار القاص للمكان وزاوية النظر اليه وخطواته في اضاءته اغنى ذلك المشهد بمعاني الاسترخاء والامان والبراءة ايضاً مما جعل الحدث الصاعق قاسياً في تهديده بالدمار .

« هي محطة صغيرة نائية ! تعوي الذئاب على مشارفها كل ليلة . وقلما تمر بها القطارات خصوصاً في فصل الشتاء !! » وكل مفردات هذا الاستهلال تنمو في جسد القصة فتمنحها بذاءً مكتنزاً متوتراً وتماسكاً حاشداً بالتضاعف مع الراوي السارد وهو يروي هدوء او سكون ايامه الذي اصاب حديد السكة بسبات صديء . وما اجمله من تعبير عن عزلة المحطة وغفوتها الطويلة ! ثم وهو يرتعب باشباح الجنود التي مزقت ذلك الهدوء ناسفة امانه من اساسه ! اجل . فذا شبح جندي « تخثر في حلكة الظلام » مزق هدوء النفس / حارس المحطة قبل هدوء المكان فكيف بتلك النفس المسترخية وقد تخثر حولها احد عشر شبحاً ... والهواتف لا تجيب ! « فليس غير الريح يدوي صفيرها في الاسلاك »

رقيقةٌ هذه القصة فكرةً ولغةً . وصافيةٌ بناءً ولغةً . وصفاؤها هو الذي شف عن توترها بين نسج من مفرداتها اللغوية وزوايا التصوير . « كلما سمعنا صفيراً قادماً من بعيد نشعر اننا من سلالة محطات ليست جديرة بالنسيان » !

ليل المحطة دامس « واكتئابها ماطراً ! ومقص التحويل يستيقظ من « سبات الحديد الصديء » الى صراخ كالنواح ثم يسقط في الهدوء !! واذ يجرح الجندي هدوء النفس والمكان يتخثر شبحه في حلكة الظلام !! ما اغزر ايحاءات هذه اللغة ؟؟ وما اغزر التساؤلات بين المكالمة الهاتفية التي تنبيء عن « قطار نازل سيمر من هناك » وبين مرور « قطار طويل على سكة محطتنا الصغيرة ، يطلق صفيراً كانه العويل . وكان محملاً بالمدرعات » ؟! اجل ما اغزر التساؤلات ! وما امتع العودة الى القصة لعلها او لعلنا نجد ما وراء سطورها ما يجيب ! جنود من هؤلاء ؟ وهل مرَّ قطار المدرعات لطردهم ام لرفد مهماتهم ؟ ؟ ام ... ؟

واذكروا لناظم مزهر انه هو كاتب « محطة ليل »

## من العلامة الى الواقع

من قصص العدد تنحو قصتنا ( الصورة ) للقاص خضير عبد الامير و ( طبول شرقية ) للقاص رياض الاسدي منحى متشابها في كونهما توظفان علامة دلالية ينطلقان منها للتوغل في صفحات من الواقع لبناء قصتيهما . اذ يوظف الاول صورة قديمة ويجعل الثاني من شاشة العرض السينمائي وما يعرض عليها قناعاً لما يؤسس عليه من مفردات .

تقوم قصة ( الصورة ) على فكرة الزوال وما يحدثه الزمن في شهوره من آثار في موازاة النفس التواقة للامساك بلحظات من تاريخها السابق ليكون ذلك التوق معبر المتلقي الى الواقع الذي تسرده القصة . ومعبره لمواقف انسانية مختلفة من هذه الفكرة ذاتها . فليس كل الناس على درجة واحدة من الاحساس بالزمن او بالزوال بالذات .

ومن هنا فان القصة تنفتح بالضرورة على اكثر من نموذج انساني خاصة اذا توفر لها عمق زمني ، ولقد وفره لها القاص فعلاً . اذ انطلق من صورة لتلاميذ احد الصفوف الابتدائية يحتفظ بها موظف كان واحداً ممن ضمتهم تلك الصورة ويحتفظ بها مع وثائقه التي ( توثق وجوده او وجود ما حوله ) وتلك اولى كنايات احساس هذا الموظف بالزمن ودلالات صلته بماضيه التي وثقت تلك الصورة

صفحة منه. واذ يستعرض شخصيات الصورة فانما ليستحضر تاريخاً تشظى في الاتجاهات التي سلكها تلاميذ ذلك الصف «فلكل طالب يقف في الصورة حكاية» ـ واذا كانت تلك اشارة الى حكايا طفولتهم او صباهم فان الزمن قد صنع لكل منهم حكايات جديدة لا حكاية واحدة.

هذه قصة لا تمنح نفسها في القراءة الاولى لا شتباك علاماتها لكنها لا تبخل على قارئها بدلالاتها الناضجة بعد تكرار القراءة والتامل.

ومع كل ما فيها من احالات فانها جاءت مروية بضمير الغائب على لسان راوٍ عليم ـ لكنه قريب من الشخصية حتى ليستبطن دواخلها! ولعلها من المفارقات الا تغري القاص بالسرد بضمير المتكلم، مع انه توغل حتى الى طيات دقيقة من مشاعر الشخصية وبث في متن القصة من العلامات ما يوجب على الناقد الذهاب في العديد من الدروب لجمع خيوط نسيجها.

فاذا يحرص البطل «ويحاول اكثر من اربعين عاماً ان يرى احدهم» افلا يفتح ذلك ملف احساسه الكثيف بالغربة حتى ليتوق لخيط من صباه لعله يجد فيه ما يفتقده في عمره الحالي؟؟ افلا يعزز ذلك انه اذ يبحث عن شخوص الصورة فيهدف ان «يتحدث معه عن الصورة فتثير عنده كوامن متباعدة وقد تتاكد صداقة بين بعضهم من جديد»!! فلماذا صداقة مع اولئك وليس مع من يعملون معه الان مثلاً؟

في القصة علامات مكانية بثت بحساب دقيق لتجسد عمق التغير الذي سحق الزمن الافل ـ زمن الصورة ولعل ساحة الطيور وما تعنيه وما الت اليه بعض من ذلك البث المكاني المشحون بالمعنى.

وكيف لا وقد اقتلعت اشجارها وهاجرت الطيور واهمل اسمها؟؟ فكيف به وقد اهتدى الى واحد من زملاء الصورة؟

وكيف به وهو يكتشف ان هذا الذي حشد العواطف للقائه واستحضار الذكرى معه قد استقبل كل فورانه ذاك ببرود وبلادة متشاغلاً عنه وعن الصورة بتجارته؟؟

«حدق وديع ثم رمى الصورة فوق المنضدة وهو يهز رأسه»!! «لاشك انها خيبة مرعبة اجل انه الرعب مؤكداً! ولذا يستدرك السارد تحت وطاة ذلك الرعب «قال له خوفاً من تفسير الامور على غير ما تستحق انا هنا قربك في الصورة»!! «انا فلان ـ اتتذكر هذه مدرستنا «العين الباصرة» ومع ذلك لا شيء الا الاهمال وصقيع التجاهل! «لم يسمع كلمة من اولئك الجالسن عنده كانهم في واد بعيد لا صوت لهم»!

هذه اللحظة حصة المتلقي ومسؤوليته كي يملأ البئر المظلمة التي سقط فيها (البطل) يتامل حاله بعد تلك الخيبة ولعل لعبة هذه القصة الفنية تكمن في اشراك المتلقي في التقاط المسكوت عنه بين حشد هذه القصة المشحونة بالدلالة. ودونكم اياها وعودوا الى قراءة (الصورة) لتروا كيف ان (وديع مجيد) الذي اراده البطل نافذة الى ماضٍ جميل نقي لم يكن، وقد اصبح تاجراً لسلعة رائجة، وديعاً مع زميل طفولته اذ خذله! ولا مجيداً اذ ارعبه بقسوة لامبالاته بزمن «مرّ سريعاً بخطوطه المؤثرة» وتحية للاستاذ خضير عبد الامير فلقد ترك لنا صورة ستتحدث لزمن آخر، بقراءات جديدة.

على ان اللامبالاة ليست موقف الكثيرين من الزمن او الماضي كما رأينا في (الصورة) فقط، ففي قصة (طبول شرقية) لرياض الاسدي تلجمنا لامبالاة اشد خطورة ـ فبينما تعرض الشاشة شريطاً عن اصل الخليقة ترافق نقطة البدء صرخات نساء مطاردات وعويلهن وضربات طبول شرقية سريعة متداخلة ياكل المشاهدون البيتزا الباردة او بطاطا مجففة وعلب البيرة تكرع مرة واحدة وتلقى عند الاقدام» وامرأة بدينة توزع دعاباتها السمجة على من حولها!!

يكشف القاص هنا وقائع الصراع الدموي على ارضنا من خلال الشريط السينمائي لكنه لا يبنى شريطا اعتياديا وانما يقيم فكرته عبر علامات فيلمية تنقل الشريط الى غرائبية ليست مبهمة الدلالة من خلال وصف المشاهد/ السارد. فليس بدون مغزى ان تتخذ الحشرات (ذات الخوذ السود الصلبة) التي تتسلق جثث القتلى في الصراع الدموي شكل جنود «نابتين في عمق الارض» وليس من دون دلالة ان يتغير محتوى العرض ويسود الظلام دونما تساؤل مجرد تساؤل من قبل النظارة!!

واذ يعلن المعلق عن ظهور (لاو) واذ ينقلنا نص القصة عن المشاهد المحيطة لظهوره وموسيقى فرقة (بوني ام) ندرك ان ذلك القطع كناية عن صعود القوى المهيمنة التي تمثلها السيارات من شركة (لاوي) وما بعدها وصولاً الى صناعة العربات العسكرية والقذائف!

يوظف القاص علامات اخرى عبر حواره مع السيدة البدينة او عبر مفردات الشريط السينمي لبناء واقع الهيمنة الصناعية لا على اقتصاديات العالم فحسب وانما بالاساس باستهداف المثل عبر الحملات الاعلانية ورموزها بما في ذلك كلب لاو المدلل! ويقيم جسراً ما بين خشونة ما يعرض على الشاشة او ثقل دمه وبين سماجة السيدة البدينة التي تتباهى بان الكلب الصغير الذي تحمله معها هو الكلب الذي يظهر مع (لاو) في مشاهد الاعلان او الاعلام عن نشاطه! مستخدماً في ذلك التكنيك السينمي في السرد في الانتقال السلس او القطع بين المشاهد التي يكونها السرد كمشهد العرض العسكري ومنظار (لاو) والجنرالات الجالسين في الخلف «وكلب لاو» يعبث باقدام الحضور فيداعبه الجنرال بودٍ خاص».

واذ يعبث كلب السيدة السمجة باقدام المتفرجين وبينهم السارد يزداد المعنى امتداداً بين مايعرض على الشاشة وبين المتفرجين وبينهما وبين تسمية السينما بسينما الشرق السرية!! واذا القصة محاولة لرسم واقع الهيمنة العالمية على الشرق عبر الصناعة والابتسامات الناعمة ـ وبذا يكون القضاء على كلب السيدة البدينة من قبل السارد سحقاً بقدمه كناية عن احتقاره كل ذلك السم المعروض وتحدي ذلك التاريخ الزائف للاستعمار والعولمة الان!! ومن هنا رأينا في عنوان القصة (طبول شرقية) انها ضربات احتجاج على ذلك العرض المغرور لاستغلال العالم.

افليس افقاً واسعاً ذاك الذي تحركت علي امتداده قصص عدد واحد من «الاقلام» اذن؟!

اجل ـ فمرحى لكتابها ومرحى للمجلة التي حملتها الينا لنعود الى مائدتها نقرأها ثانية عبر هذه السطور.